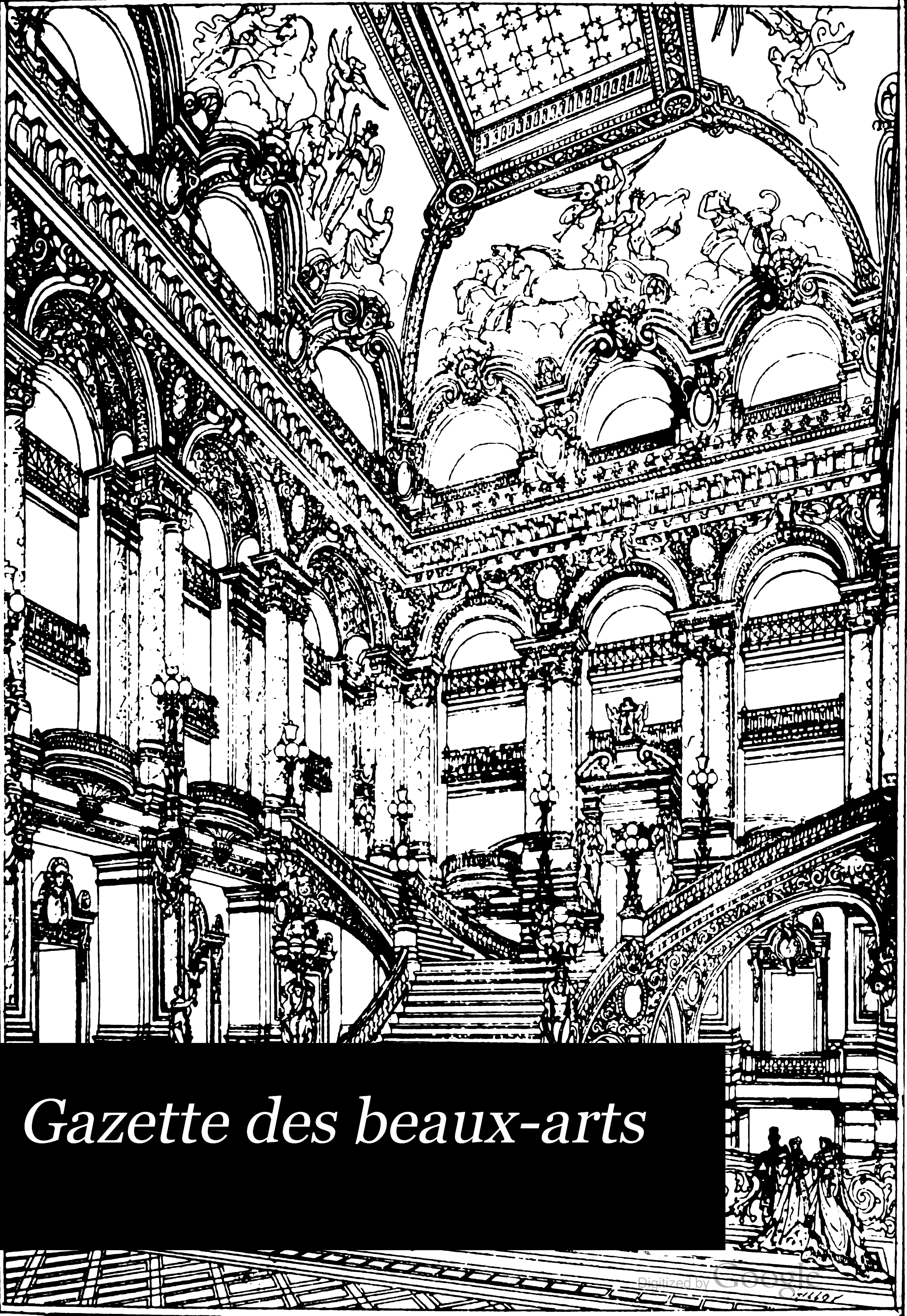

Gazette des beaux-arts

GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS
8, RUE FAVART, 8
1884

HERVY. DEL.

319e Livraison. Tome XXIX. — 2e période. 1er Janvier 1884.

Prix de cette Livraison : 7 francs.

LIVRAISON DU 1er JANVIER 1884.

TEXTE.

GRAVURES.

GAZETTE

DES

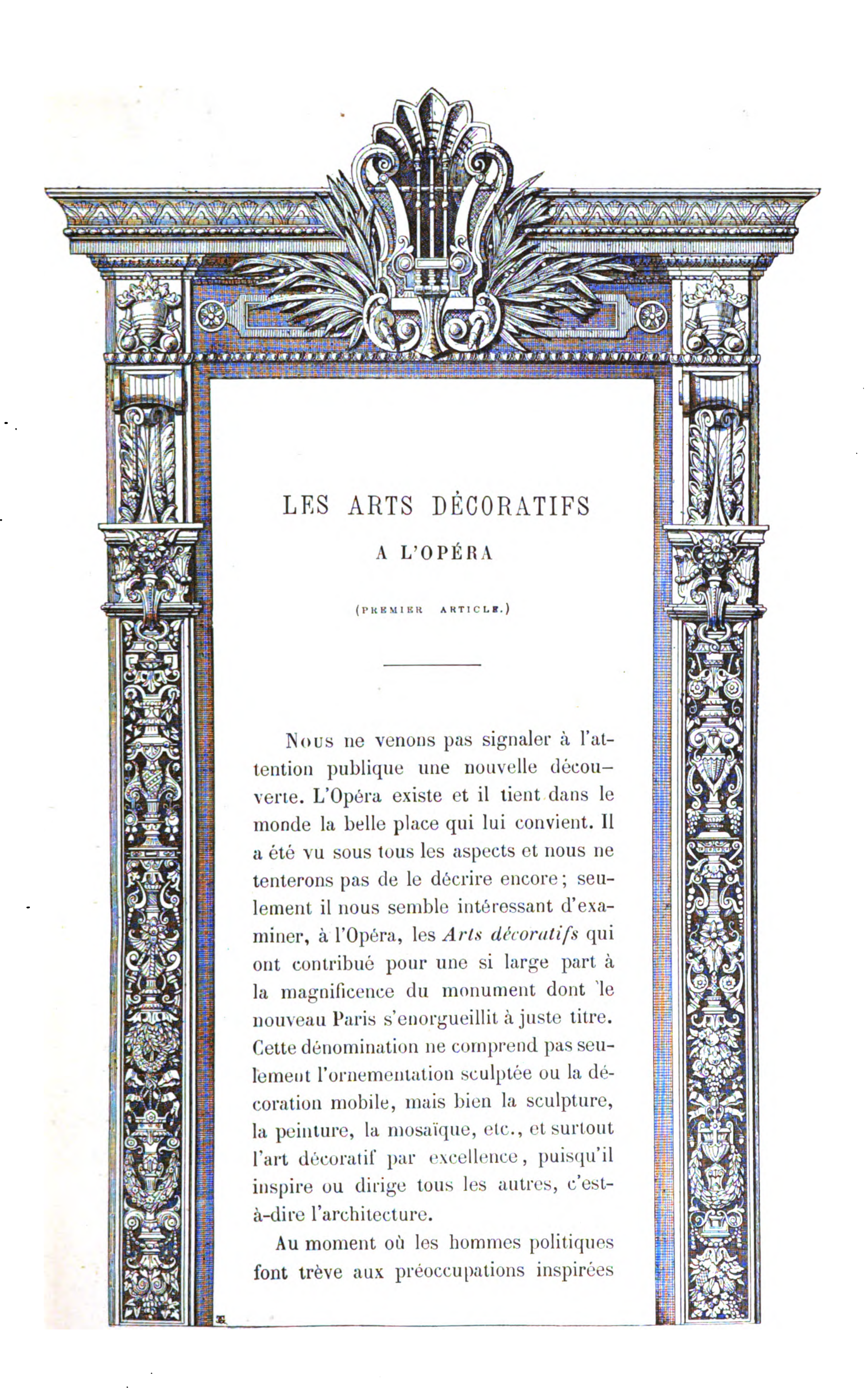
BEAVX-ARTS

VINGT-SIXIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME VINGT-NEUVIÈME

A. Quantin imprimeur
S. Benoît 7 à Paris


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1884



LES ARTS DÉCORATIFS

A L'OPÉRA

(PREMIER ARTICLE.)

Nous ne venons pas signaler à l'attention publique une nouvelle découverte. L'Opéra existe et il tient dans le monde la belle place qui lui convient. Il a été vu sous tous les aspects et nous ne tenterons pas de le décrire encore ; seulement il nous semble intéressant d'examiner, à l'Opéra, les *Arts décoratifs* qui ont contribué pour une si large part à la magnificence du monument dont le nouveau Paris s'enorgueillit à juste titre. Cette dénomination ne comprend pas seulement l'ornementation sculptée ou la décoration mobile, mais bien la sculpture, la peinture, la mosaïque, etc., et surtout l'art décoratif par excellence, puisqu'il inspire ou dirige tous les autres, c'est-à-dire l'architecture.

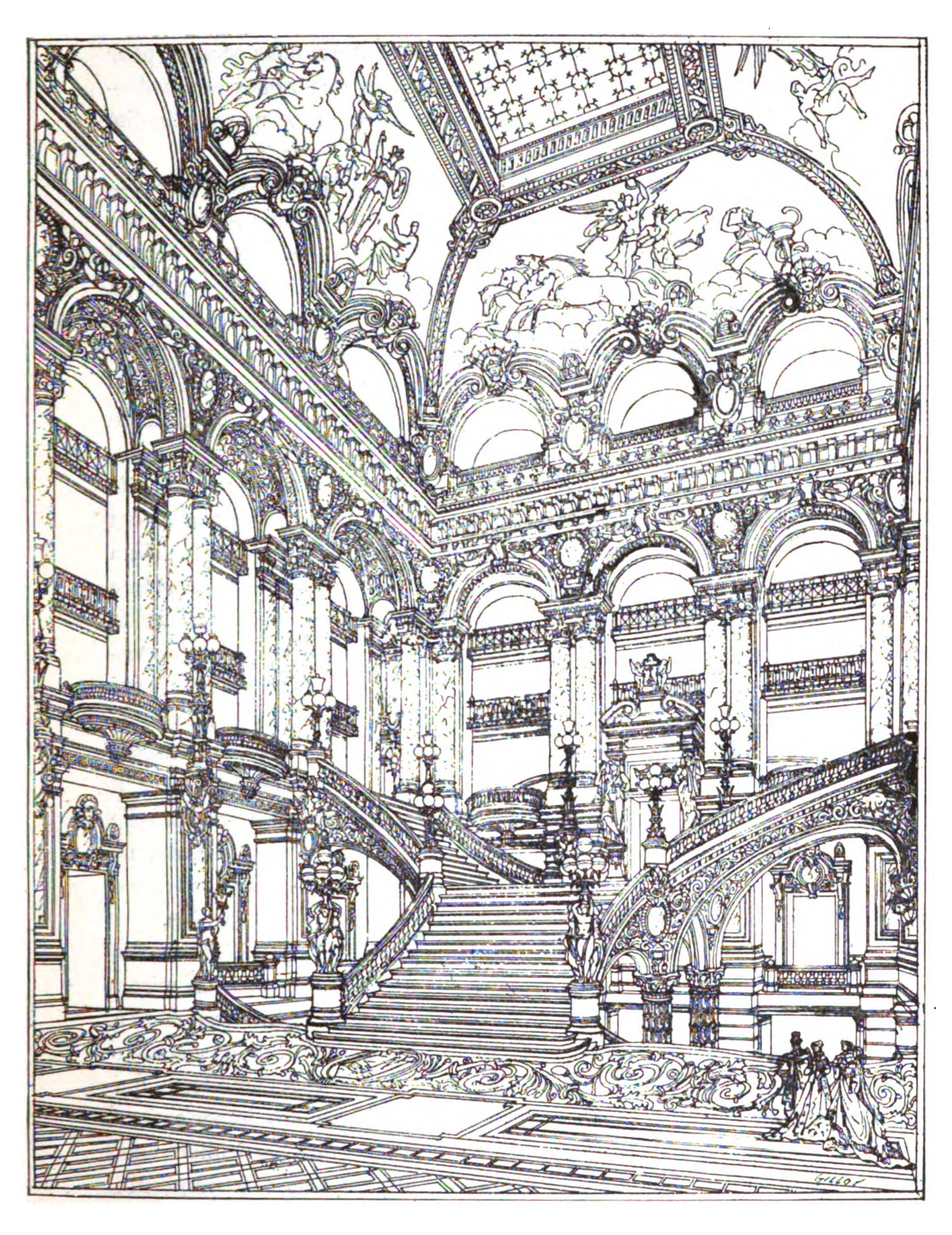
Au moment où les hommes politiques font trêve aux préoccupations inspirées

par les graves questions qu'ils ont à résoudre, pour signaler le danger menaçant nos industries d'art, qu'on peut croire en péril par l'ardeur déployée à l'étranger pour nous dépasser après avoir essayé de nous imiter; lorsque l'on reconnaît la nécessité pressante d'une loi protectrice de la propriété de l'art, de l'art français, si bien exploité par nos voisins devenus nos rivaux, qui nous pillent avec d'autant plus de succès que nous leur avons mieux montré les moyens de nous battre en accueillant à cœur ouvert tout ce qui vient du dehors; quand un groupe d'hommes dévoués, réunis d'abord sous le nom de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, ont agrandi le cercle de leur action régénératrice en formant une société reconnue d'utilité publique et que tout le monde connaît aujourd'hui, c'est-à-dire l'*Union centrale des Arts décoratifs*, institution éminemment utile qui, par un singulier phénomène d'expansion généreuse et toute française, s'est surtout développée à l'étranger; au moment, disons-nous, où tant de courageux efforts sont faits pour conserver le rang que nous avons conquis, il est bon de se recueillir et de s'examiner en conscience. Il faut que toutes les bonnes volontés viennent prêter assistance à ces hommes dont nous parlons et se grouper autour de leur drapeau. Leur devise : *Tenues grandia*, est modeste, mais résolue; elle est généreuse et patriotique, parce que le but unique de ces bons Français est de maintenir la suprématie de l'art national, qui est une des gloires de notre passé et l'une des plus vivaces espérances de notre avenir.

S'il n'est plus temps de forger les armes lorsque l'ennemi est aux portes, on peut, tout au moins, se défendre. Lorsque l'étranger, qui peut devenir l'ennemi, nous montre ses moyens d'attaque ainsi que ses armes, dont nous lui avons appris le maniement, il faut se fortifier, s'armer et reprendre l'offensive; mais il faut d'abord rentrer en nous-mêmes, et sans s'extasier sur ce que nous avons produit, nous rendre un compte impartial de nos défauts et de nos qualités, afin d'arriver à corriger les uns et à développer les autres.

Parmi les grands édifices qui ont été élevés depuis vingt-cinq ans, il en est un qui dépasse tous les autres par l'intérêt considérable qu'il présente au point de vue de l'Art décoratif, but de notre examen. Si la France est, en Europe, le pays où l'on peut le mieux étudier l'Art sous toutes ses formes, c'est évidemment à l'Opéra de Paris que l'on peut le mieux apprécier les progrès accomplis dans la décoration monumentale et suivre, dans un superbe monument, ses plus utiles et ses plus belles applications.

On ne saurait, en effet, choisir un sujet plus intéressant, car il nous



ESCALIER D'HONNEUR DE L'OPÉRA.

(D'après un dessin de M. Charles Garnier.)

semble impossible de trouver des circonstances plus favorables que celles qui ont marqué la naissance du célèbre monument qui nous occupe; pour sa construction, en effet, toutes les ressources matérielles et intellectuelles ont été mises à la disposition d'un architecte avec une prodigalité aussi magnifique qu'intelligente.

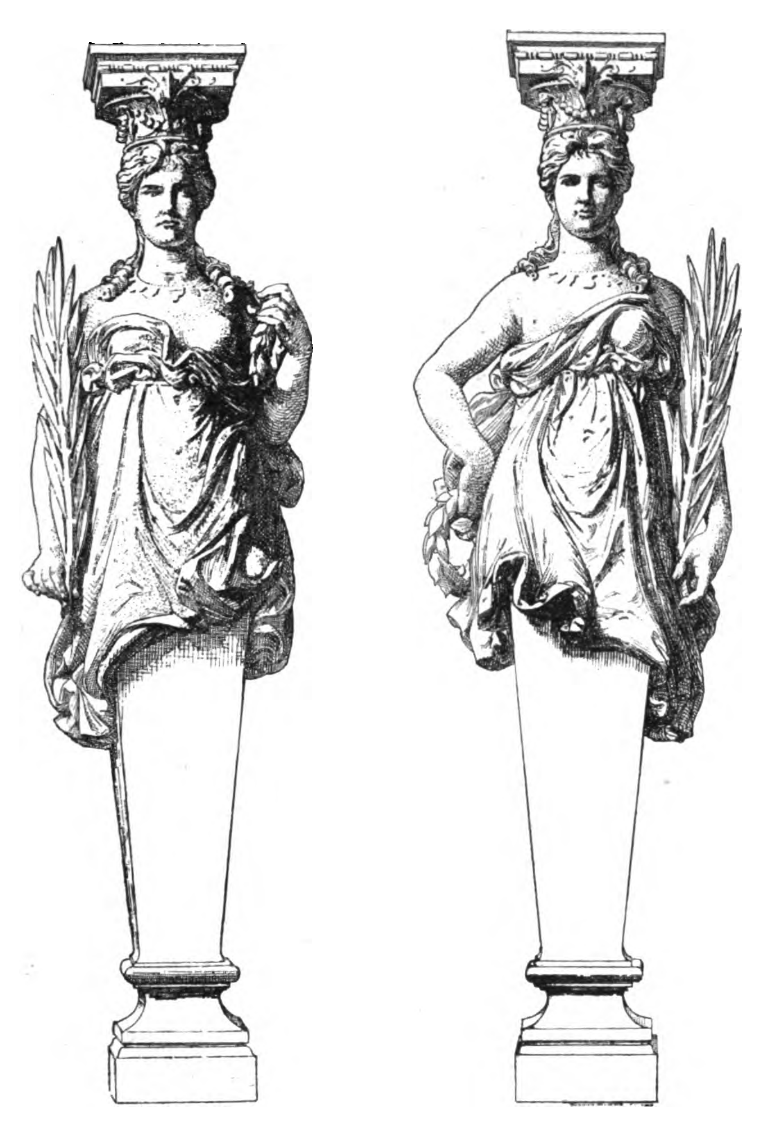
Nous ne sommes pas de ceux qui reprochent à M. Charles Garnier — par la même raison qui faisait parler le renard de la fable — la grande richesse de son œuvre. Chargé, après un concours mémorable dont il sortit vainqueur, de construire l'Opéra, qui devait être la manifestation la plus élevée de l'opulence d'une grande nation célèbre par sa civilisation, par son art et par ses artistes, qui en sont l'expression la plus raffinée, il a composé l'Opéra dans d'heureuses conditions; et l'on aurait mauvaise grâce à ne pas reconnaître qu'il a magistralement rempli le programme qui lui était tracé.

Nous ne voulons pas refaire la monographie de l'Opéra; elle a été faite par l'auteur lui-même, qui s'est jugé de la façon la plus franchement originale. Nous ne referons pas non plus l'apologie de l'architecte; s'il a subi les grandes douleurs de l'enfantement, il a eu aussi la suprême joie de voir son œuvre debout et achevée par ses soins. Comme il le dit très spirituellement, il a goûté le fiel et le lait, et dans de telles proportions que nos critiques ou nos éloges ne sauraient plus l'atteindre. Ce qui nous intéresse dans l'immense travail de M. Ch. Garnier, ce sont, non seulement les beaux exemples qu'il nous donne, mais aussi les moyens qui nous sont offerts pour nous rendre compte des fautes qu'on doit éviter. Il ne faut pas qu'un aussi grand effort reste stérile, ni que la science et le talent, dépensés comme à plaisir dans une œuvre aussi colossale, ne soient qu'un vaniteux étalage de notre richesse et de notre puissance créatrice et n'arrivent qu'à donner carrière à des imitations serviles.

Tout doit servir à nous instruire, et ce qui a été fait par l'élite de nos artistes créateurs et de nos artisans exécutants devient comme un miroir nous faisant voir les défauts de nos qualités. Il n'est même pas jusqu'à l'extrême richesse et au luxe exagéré de quelques parties, qu'on a si vivement — et sans raison sérieuse, à notre avis — reprochés à l'architecte, qui ne doive être pour nous un enseignement : l'étude des imperfections résultant d'une surabondance de détails doit nous être particulièrement profitable, parce qu'elle aura pour effet de nous ramener à la simplicité, qui est un des caractères essentiels de la beauté et qui, par conséquent, nous rapprochera de la perfection.

Loin d'imiter ces esprits moroses qui blâment d'abord, pour cette raison qu'ils ne considèrent rien de bien que ce qu'ils font, et qui con-

damnent tout ce qu'ils ne peuvent pas faire, ou plutôt — et c'est plus simple — tout ce que font les autres, nous ne trouvons l'Opéra ni trop



CARIATIDES DES AVANT-SCÈNES, PAR LEPÈRE ET CRAUCK.

(Dessin de l'artiste.)

grand, ni trop beau, ni trop riche; M. Ch. Garnier devait le faire grand, beau et riche, et nous trouvons qu'il a bien rempli sa tâche. Faisons aussi bien et surtout faisons mieux, si nous le pouvons; nous sommes

persuadé que, tout le premier, M. Garnier sera de notre avis.

Ce qui est incontestable, c'est que l'édifice a bien le caractère qui convient à sa destination. La beauté de l'architecture ornée de marbres précieux, l'élégance et la virilité de la sculpture, l'exubérance vigoureuse des ornements, la grâce de la peinture, la fermeté des tons de la mosaïque et la richesse des bronzes forment un splendide ensemble, d'une intensité décorative extraordinaire, qui pourra être égalée, mais qui ne saurait être dépassée.



MASQUE DU VESTIBULE CIRCULAIRE.

En résumé, ce qu'il faut dire et dire bien haut, c'est que l'Opéra nous fait honneur et qu'un pays a le droit d'être fier de posséder des artistes capables de réaliser d'aussi vastes conceptions.

Nous voudrions pouvoir reproduire les superbes dessins, les somptueuses planches du beau livre que M. Ch. Garnier a fait sur l'Opéra[1]. Nous devons nous borner à ne montrer que quelques dessins que la *Gazette* a fait exécuter par M. Goutzviller d'après des photographies, et des croquis d'artistes d'après leurs ouvrages. Ces illustrations donneront une idée approximative du gigantesque ouvrage dont nous parlons. Nous ne pouvons mieux faire que de puiser dans le livre de M. Ch. Garnier les renseignements dont nous avons besoin, car nous ne saurions aussi bien que lui exposer ses idées et décrire les diverses parties de son œuvre.

La *façade* de l'Opéra a été vivement attaquée, et si elle a été défendue par quelques audacieux, elle est surtout bien expliquée par l'auteur. Nous nous arrêterons à deux points principaux : les proportions de la façade et sa polychromie. « Dans tout édifice, ce qui est la partie la plus importante doit être marqué avec le plus d'importance, comme les parties secondaires ne doivent avoir qu'un développement secondaire. C'est ainsi qu'un monument prend un caractère défini et indique bien, par ses divi-

1. *Le Nouvel Opéra de Paris*, 2 vol. et 6 atlas de dessins et de photographies, par Charles Garnier, architecte, membre de l'Institut. — Paris, 1878. Ducher et Cie, 51, rue des Écoles.

sions de lignes, à quel endroit et à quel étage se trouvent les services principaux. Eh bien, dans un théâtre, le grand étage, *l'étage noble*, est celui des premières loges et du foyer. C'est là que sont placées les galeries de promenade et les grandes dépendances; c'est là enfin qu'est le point de réunion de la foule des spectateurs... Dès lors, ce grand étage, ce point dominant de l'édifice, doit être largement indiqué, non seulement comme richesse, mais encore et surtout, peut-être, comme dimension. Or tout point principal a des points relatifs et complémentaires, et la grandeur d'aspect d'un objet dépend tout autant de la grandeur de ce qui l'entoure que de la sienne propre. Donc, pour faire dominer telle ou telle partie d'un édifice, il faut diminuer dans une certaine mesure les parties qui l'entourent. Par suite, pour donner au grand étage de l'Opéra toute l'ampleur qu'il réclame, il fallait restreindre les dimensions du soubassement; il fallait que celui-ci ne fût, pour ainsi dire, qu'un support, et que le motif principal, le frontispice du temple, le dépassât de beaucoup comme développement... Nous arriverons à l'impression que j'ai voulu donner : développement du frontispice du foyer et indication nette et précise d'un premier étage devant avoir et ayant en effet plus d'importance que le soubassement ».



MASQUE DU VESTIBULE CIRCULAIRE.

Passons maintenant à la question de la décoration polychrome. « ... C'est non seulement affaire de goût, mais surtout affaire de routine, et j'aurais bien du mal à ramener les gens, si déjà le temps n'était mon auxiliaire. Il a rendu les tons de la façade moins éclatants et il a permis aux yeux de s'habituer à ce qui les choquait d'abord... Mais je ne veux pas profiter de ces avantages, sur lesquels je comptais, du reste ; j'aurais l'air de plaider les circonstances atténuantes et de défendre timidement les marbres et les ors, tandis qu'au contraire mon intention est de les glorifier. Je veux, si cela m'est possible, faire passer un peu de ma conviction dans l'esprit des autres et montrer que Paris ne doit pas être deshérité plus qu'Athènes ou Venise des charmes de la couleur et de la richesse des marbres ».

« Pourquoi cette inconséquence des hommes, qui vivent dans des milieux colorés et qui refusent à leurs monuments et à leurs costumes



GRANDE TORCHÈRE EN BRONZE, PAR M. CARRIER-BELLEUSE.

(Escalier d'honneur de l'Opéra. — Dessin de l'artiste.)



GRANDE TORCHÈRE EN BRONZE, PAR M. CARRIER-BELLEUSE.

(Escalier d'honneur de l'Opéra. — Dessin de l'artiste.)

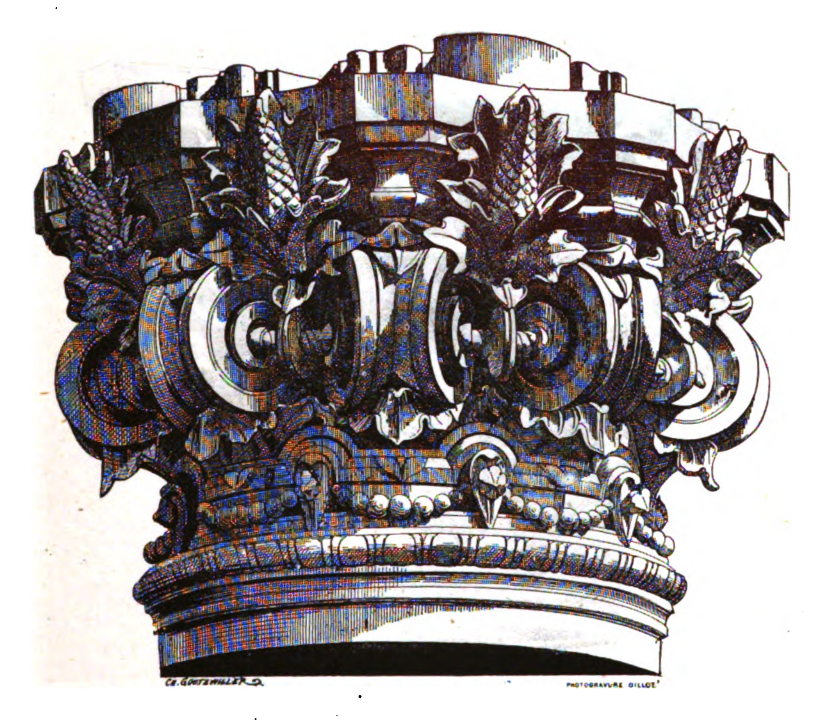
le droit de participer à cette coloration générale ? Certes, il ne faut pas qu'un édifice se présente sous la forme d'un bariolage incohérent ; certes, il est bon que les grandes masses aient une teinte pâle et monochrome, afin que les silhouettes se détachent bien sur le ciel ou sur les fonds ; mais en quoi donc cela peut-il vous choquer que diverses parties, éclatantes et chaudes de tons, viennent égayer et aviver la masse générale, comme les cheveux, les lèvres et surtout les yeux égayent et avivent la physionomie humaine ?... Chose étrange ! ces Parisiens, ces Français qui frémissent quand ils voient dans leur pays un petit coin de palais orné d'un marbre, admirent, dès qu'ils sont en Italie, les monuments les plus bariolés : Sainte-Marie-des-Fleurs, le campanile du *Giotto* ou Saint-Marc de Venise les transportent d'admiration ; et ils n'ont plus après de mots pour exprimer leur enthousiasme ! Quelle est la cause de ce phénomène ? Il y en a deux, je crois : c'est que, d'abord les monuments sont déjà vieux et que tout ce qui est vieux en art est de droit magnifique ; puis ensuite, c'est que les villes d'Italie sont plus colorées que Paris, que les rues sont moins droites, que, grâce à Dieu, le pittoresque y réside encore et que les marbres et les mosaïques semblent faire partie intégrante de l'ensemble... »

« Laissez donc venir ici le renouveau des bons siècles ! Laissez vos yeux se réjouir aux rayons dorés, laissez votre âme s'échauffer aux vibrations de la couleur ; et, peuple grec par le goût, peuple latin par le cœur, peuple gaulois par le sang, retrouvez l'héritage des Grecs, des Romains et des Francs, c'est-à-dire l'amour du ciel bleu, l'enthousiasme de la passion, l'insouciance de la gaieté ; ce qui veut dire en art : couleur, foi et audace. Alors vous ferez vos maisons moins blanches et vos palais plus radieux ! »

Il est juste de constater avec M. Ch. Garnier que l'*escalier d'honneur* de l'Opéra a été unanimement approuvé, « et cela au détriment de l'ensemble du monument, qui paraît s'être condensé en un seul point : l'Opéra, c'est l'escalier, comme les Invalides, c'est le dôme... Certes, je ne me plains pas de cette condensation, qui peut fort bien suffire à la gloire d'un architecte, tout comme une bataille gagnée peut suffire à la gloire d'un général ; mais un artiste peut difficilement se désintéresser de la moindre de ses œuvres, et s'il accepte avec joie les marques de sympathie que l'on donne à l'un de ses ouvrages, il voudrait bien que cette sympathie s'étendît sur tous les autres. C'est qu'il juge un peu différemment que le public ; il sait le travail que telle ou telle production lui a coûté ; il sait où se sont portés ses efforts et, malgré lui, il a des penchants instinctifs pour ce qui lui a causé le plus de peine...

. . . .

« Lorsque l'on débouche du vestibule circulaire sous les voûtes des emmarchements de l'escalier, il se produit un effet de contraste très marqué : au delà des deux rampes du rez-de-chaussée apparaît une partie du vaisseau qui contient les degrés, et la vue s'élève en se portant sous les arcades de l'avant-foyer qui se découpent au premier étage. Cette



CHAPITEAU DES COLONNES DES VOUTES BASSES.

(Escalier d'honneur de l'Opéra)

espèce d'apparition qui, dit-on, n'est pas sans charme, est due surtout à l'opposition qui se produit lorsque l'on passe d'une pièce basse à une salle vaste et très élevée. C'est par le système des oppositions que vivent et s'imposent tous les arts, et c'est, certes, un puissant moyen d'action que ces espèces d'antithèses qui vous font brusquement et sans transition passer d'une impression à une autre. La loi des oppositions, comme la loi des répétitions, est l'essence même des créations puissantes, et, dans les grandes masses comme dans les plus petits détails, les œuvres d'art, plastiques, littéraires ou théâtrales, doivent à ces lois merveilleuses leur mouvement, leur énergie et leur caractère particulier... Nous quittons le

vestibule du bas afin de ne plus y revenir... et montons les marches arrivant au niveau du vestibule du contrôle. Je ne vous défends pas, chemin faisant, de lever un peu les yeux en l'air et de regarder ce qui sera sur votre route ; regardez les balcons et les balustres de spath-fluor, les piédestaux de marbre, les bronzes, les sculptures, les peintures ; regardez les salamandres qui cachent les joints des rampants : les mains-



CHAPITEAU DES GRANDES COLONNES.

(Escalier d'honneur de l'Opéra.)

courantes en onyx, les limons en vert de Suède et les balustres en griotte ; regardez les chapiteaux ioniques de ma façon ; les bases en Saint-Béat ; les corniches pansues, les tympans ornés, les pots à feu du haut, les peintures de Pils et les figures de Thomas. »

Les deux grands groupes de bronze, formant torchères au départ de la rampe centrale de l'escalier, sont de M. Carrier-Belleuse ; « ce qui domine, dans le mérite de ce statuaire, c'est sa grande faculté de décoration... ; il est un des premiers statuaires décorateurs de notre époque et, qu'il fasse un simple buste, un candélabre ou un grand groupe, ses qualités, je dirai même son génie de décoration, se montrent et jaillissent à tous les regards...

« Les deux groupes de l'escalier de l'Opéra montrent à quel point s'élève la souplesse de son talent; si le caractère des figures et des ajustements est un peu plus du style Louis XVI que je ne l'aurais voulu, au moins la composition de ces figures est une merveille d'arrangement ».

ÉD. CORROYER.

(La suite prochainement.)



VELAZQUEZ

(ONZIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

LES ÉLÈVES DE VELAZQUEZ



L'INFLUENCE exercée par Velazquez, dès ses débuts, sur les peintres ses contemporains avait été considérable. Elle s'était étendue même sur ceux des maîtres qui, comme Zurbaran, Alonso Cano, Angelo Nardi[2], Vicente Carducho, Caxès, et comme d'autres encore, l'avaient précédé dans l'art. A son contact, les Italiens corrigèrent leur manière, serrèrent de plus près la nature, en un mot, se firent Espagnols et réalistes.

Cette légitime prépondérance, cette royauté de l'art, Velazquez l'avait conquise par l'autorité de son génie, le renom si mérité dont jouissaient ses ouvrages, et grâce encore à l'insigne faveur dont l'entourait le roi, à ses emplois élevés à la cour, à ses amitiés et à ses relations illustres; il la devait aussi, et pour une large part, à la maîtrise, à la direction dont il avait charge sur tous les artistes occupés aux nombreux et importants travaux décoratifs entrepris par Philippe IV.

Mais l'art de Velazquez était bien trop génial et personnel pour pouvoir être réduit en formules, devenir une tradition plus ou moins dogma-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2ᵉ période, t. XIX, p. 415, t. XX, p. 229, 416, t. XXI, p. 122, 525, t. XXII, p. 176, t. XXIII, p. 112, t. XXIV, p. 403, t. XXVII, p. 161 et p. 327.

2. Le portrait de *Don Pedro Moscoso de Altamira,* catalogué au Musée du Louvre comme étant de Velazquez, doit être restitué à Angelo Nardi, dont la signature en monogramme, avec la date de 1633, accompagnant la mention de l'âge du personnage représenté, se lisent sur le fond du portrait à gauche.

tique et donner naissance à une école. Le génie ne s'enseigne point. Certes, Velazquez put former des élèves qui, pour la plupart, devinrent de très habiles peintres; mais aucun d'eux ne saurait cependant prétendre à être regardé comme son héritier légitime, son continuateur, encore moins comme son heureux rival.

Velazquez mort, et à l'exception de la peinture du portrait qui ne déchut pas trop vite, tout ce qu'il avait apporté dans l'école de nouveautés hardies et de méthodes singulières fut, autant dire, comme lettre morte. La peinture de genre, élevée par lui à la hauteur de la peinture d'histoire — ainsi qu'il l'avait montré dans les sujets du *Baco,* des *Menines* et des *Fileuses* — et la peinture d'histoire elle-même, telle qu'il l'avait comprise dans son tableau des *Lances,* cessèrent aussitôt après lui d'être senties et pratiquées avec cette saisissante simplicité de mise en scène, cette constante subordination au réel et au vrai, cette intelligente recherche du caractère en toutes choses, qui sont les côtés typiques et comme la marque du génie du grand artiste.

Il faudra que l'Espagne attende plus d'un siècle pour retrouver dans le talent prime-sautier, puissant, mais aussi trop inégal de Francisco Goya quelque chose de l'audace et des admirables inventions de Velazquez.

Parmi les élèves du maître qui reçurent passagèrement ses leçons et ceux qui se formèrent complètement à ses côtés, les historiens de l'art en Espagne citent Murillo, Carreño de Miranda, Juan Bautista del Mazo, Pareja, Alfaro y Gamez, Juan de la Corte, Francisco Palacios, Nicolas de Villacis, Francisco de Burgos Mantilla, Puga et Aguiar. Nous rapporterons succinctement sur eux les informations empruntées aux documents les plus indiscutables et nous aurons soin de jeter en même temps un coup d'œil sur leurs ouvrages.

Murillo a été déjà, dans la *Gazette*, l'objet d'une étude trop étendue pour que nous ayons besoin de revenir ici sur la part que prit Velazquez dans la seconde et capitale éducation de Murillo, et que nous disions, une seconde fois, quelle influence féconde Velazquez peut revendiquer dans l'éclosion du gracieux talent de son jeune et illustre compatriote [1].

Quant à Carreño de Miranda, il est moins un élève direct de Velazquez qu'un sectateur, s'assimilant dans l'art du maître ce qui s'harmonise le mieux avec son propre talent, déjà tout formé lorsqu'il connut Velazquez, et d'ailleurs très personnel.

Don Juan Carreño de Miranda était né à Avilès, dans les Asturies, en 1614, d'une famille distinguée. Il n'apprit d'abord à peindre que par passe-

1. *Murillo et ses élèves;* voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XI et suivant.

temps et comme l'apprendrait un amateur, dans l'atelier de Pedro de las Cuevas et plus tard dans celui de Bartolome Roman. Absorbé par l'exercice de sa charge de juge et conseiller pour l'état de la noblesse, Carreño ne pouvait que difficilement se livrer à son goût pour la peinture. Il avait cependant donné déjà diverses preuves de son mérite, quand Velazquez, ayant eu l'occasion de voir ses ouvrages, parvint à le décider à se livrer complètement à l'art. Attaché par le maître aux travaux de décoration de l'Alcazar, Carreño exécuta, sous la direction de Velazquez et principalement dans le *Salon des Glaces*, plusieurs grandes compositions dont les sujets étaient empruntés à la mythologie : en 1650, probablement à la demande de Velazquez, il était nommé peintre du roi.

Plus tard, sous le règne de Charles II, il fut élevé à l'emploi de peintre de la Chambre et d'aide du grand maréchal des logis de la Cour.

Le Musée de Madrid conserve de très beaux portraits de Carreño, notamment le portrait en pied de Charles II, qui est une œuvre d'une réalité saisissante et où l'artiste a fait preuve d'une bien étonnante pénétration de l'état mental de son modèle, et un autre portrait en pied de *Marianne d'Autriche*, vêtue de son costume de veuve, qui est une peinture comparable, pour la distinction, la tenue et la légèreté de l'exécution comme aussi pour sa coloration, traitée dans une gamme de gris admirable, aux plus beaux portraits des deux maîtres que Carreño a le mieux étudiés et compris, Van Dyck et Velazquez.

Un autre portrait appartenant au même musée se rapproche encore davantage de Van Dyck, dont il rappelle les colorations harmonieuses et pleines de fraîcheur; c'est le portrait de *Pierre Iwanowitz Potemkin*, qui fut envoyé en ambassade, en 1682, par le tsar Feodor II, auprès de Charles II.

En sa qualité de peintre du roi, Carreño eut ordre de peindre, une première fois, vêtue de la belle robe de damas fleuretée d'argent que Charles II lui avait fait donner, et une seconde fois *in naturalibus*, une fillette de six ans qui était un véritable monstre d'obésité, puisqu'à cet âge elle atteignait déjà le respectable poids de *cinq arrobes plus vingt et une livres*. C'est l'édition vêtue qu'on trouve au Musée de Madrid. L'autre fait encore partie de la galerie de feu l'infant D. Sébastien.

Un portrait en pied d'un bouffon de cour appelé Francisco Bazan, longtemps catalogué au Musée de Madrid comme de la main de Velazquez, y figure maintenant sous le nom de Carreño de Miranda, qu'un document authentique a révélé comme en étant le véritable auteur [1].

1. « Retrato de cuerpo entero, de dos varas y media de alto y vara y cuarta de ancho, de Francisco Bazan, hombre de placer, con un memorial en la mano. Original

Carreño décora de grandes compositions plusieurs églises et divers couvents. En collaboration avec Francisco Rizi, il peignit, à fresque, la chapelle de l'Ochavo dans la cathédrale de Tolède, une salle de la chapelle de la Vierge à l'église d'Atocha et l'église de Saint-Antoine-des-Portugais, à Madrid. Cean Bermudez donne l'énumération du plus grand nombre de ses ouvrages; nous y notons un portrait d'infant, dans la manière de Velazquez, le portrait de don Juan d'Autriche, bâtard de Philippe IV, et celui de Valenzuela, le *privado,* l'amant de la reine et régente Marianne d'Autriche.

Carreño de Miranda mourut à Madrid en 1685, à l'âge de soixante-douze ans.

En retraçant la biographie de Velazquez, nous avons déjà eu l'occasion de relever quelques-unes des plus importantes particularités relatives à la vie et aux ouvrages de Juan Bautista del Mazo, le gendre et l'élève préféré du maître et qui vécut à ses côtés pendant toute sa vie.

Nous avons dit avec quels soins pieux Mazo sauvegarda de toute atteinte la mémoire du grand artiste; comment il paya jusqu'au dernier maravédi la somme avancée par le trésor à Velazquez pour couvrir les acquisitions faites par lui en Italie et les frais du voyage de la cour à Fontarabie, lors du mariage de l'Infante avec Louis XIV, et enfin, comment il parvint à faire lever la saisie dont les biens laissés à sa mort par son beau-père avaient été l'objet. Philippe IV, qui ne semble pas avoir attaché le moindre intérêt aux calomnies répandues contre la probité de Velazquez, reporta sur Mazo et sa famille une partie de la faveur dont il avait entouré son peintre: Mazo succéda à Velazquez dans sa charge de *peintre de la Chambre.*

Indépendamment de la *Vue de la ville de Saragosse,* où la collaboration de Velazquez est évidente, le Musée de Madrid conserve de Mazo la représentation en pied de *D. Tiburcio de Redin,* qui, après avoir été maréchal de camp de l'infanterie sous Philippe IV, donna sa démission, se fit capucin dans un couvent de Tarragone, s'en alla ensuite catéchiser et convertir les Indiens en Amérique, et mourut à la Guayra de Caracas en odeur de sainteté, vers l'année 1650. Ce n'est donc point là tout à fait un portrait, puisque Mazo ne paraît pas avoir connu D. Tiburcio de Redin, dont la conversion remonte à 1637, mais plutôt une peinture exécutée d'après quelque document d'une autre main. C'est, au surplus, un morceau d'une très belle tournure.

de Carreño. » *Inventaire des tableaux existants dans les trois pièces formant l'atelier des peintres de la Chambre, dressé le* 10 *aout* 1694. Zarco del Valle, *Documentos ineditos,* Madrid, 1870.

Le catalogue du même musée enregistre sous le n° 790 un portrait en pied de *Marianne d'Autriche*, en costume de deuil, qui est également de Mazo. Dans une pièce s'ouvrant sur celle où se tient la reine, on aperçoit deux très jeunes enfants et près d'eux une *camarera*; plus en arrière, près d'une seconde porte, se tient une femme de service vêtue comme une veuve ou une religieuse. Au premier aspect, on pourrait croire que ce portrait est de Velazquez; étudié de plus près, on y découvre une certaine gaucherie de dessin et des lourdeurs de coloration qui se retrouvent fréquemment dans les ouvrages de Mazo. Il y a également dans ce tableau des fautes de perspective : Mazo, sous ce rapport, n'est jamais très correct.

La présence de ces mêmes défauts dans le tableau de *La Famille de Velazquez*, du Musée du Belvédère, à Vienne, nous porterait à penser que Mazo, sans que nous puissions, du reste, limiter la part qu'il y a prise, a dû beaucoup travailler à cette peinture ; il va sans dire que cette supposition, fondée sur la comparaison de ce tableau avec les autres ouvrages de Mazo, n'est pas absolument exclusive de toute collaboration de la part de Velazquez.

Il convient de restituer à Mazo un portrait en pied de Philippe IV, vêtu entièrement de noir, la Toison d'or au col et tenant à la main un papier sur lequel on lit : *Séñor D. Juan de Gongora...* Ce portrait, qui a été peint dans les dix dernières années de la vie de Philippe IV, manque également de légèreté dans l'exécution ; on l'a catalogué au Musée de Madrid comme étant de l'école de Velazquez. Bürger, dans sa biographie de Mazo pour l'*Histoire des peintres*, l'a attribué à Pareja, mais sans en déterminer la raison. Avec M. de Madrazo, nous n'hésitons pas à le rendre à Mazo.

Mazo fit preuve de beaucoup d'habileté à copier les peintures de Rubens et les grands artistes vénitiens ; il fut aussi très heureux dans ses peintures de paysage. Le Musée de Madrid en a gardé un assez grand nombre : quelques-uns de ces paysages, exécutés d'après nature, sont véritablement remarquables, notamment les vues du *Monastère de l'Escurial* et du *Campillo*.

Après la mort de doña Francisca, fille de Velazquez, Mazo se remaria avec Ana de la Vega qui lui survécut. Il mourut en 1667, dans cette même *Casa del Tesoro* que son beau-père avait toujours habitée.

Ses deux fils, D. Gaspar et D. Baltazar, occupèrent d'honorables emplois auprès de la personne du roi.

Juan de Pareja est cet esclave que possédait Velazquez à Séville, qui broyait ses couleurs, lui servait parfois de modèle, et qu'il amena avec



Velasquez pinx

Burney sc.

PORTRAIT D'INNOCENT X

(Galerie Doria, à Rome)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Ch. Chardon

lui en 1623, lorsque le comte-duc d'Olivarès l'appela à Madrid. Pareja ne quittait jamais son maître; il l'accompagna dans ses voyages en Italie, et c'est à Rome, avant de commencer le *Portrait du pape Innocent X* [1], que Velazquez, pour se faire la main, peignit, d'après son fidèle serviteur, cette rapide et étonnante ébauche qui fut tant admirée et qui lui valut d'être nommé, par acclamation, membre de l'Académie de Saint-Luc.

A force de voir travailler son maître, Pareja se sentit pris du désir de dessiner et de peindre. Longtemps, en cachette, il se livra à de patientes études. Un jour, enfin, il résolut de se découvrir. A la suite du second voyage de Velazquez en Italie, Pareja, qui devait alors avoir près de quarante-cinq ans, peignit avec application un petit tableau qu'il eut soin de laisser dans l'atelier, après avoir retourné la peinture contre la muraille. Philippe IV venait souvent passer quelques moments près de son peintre; il manquait rarement de s'enquérir de ce que l'artiste était en train de faire, de fureter partout et d'examiner jusqu'aux moindres ébauches. Ayant aperçu le petit tableau, il le considéra avec attention, demandant de qui était cette peinture. Pareja, mettant la circonstance à profit, se jeta aux genoux du roi, sollicitant son pardon pour avoir dissimulé à son maître qu'il peignait ainsi en secret. Philippe IV, se tournant alors vers Velazquez, lui dit: « Avisez à ceci: Celui qui a fait cette peinture ne saurait rester plus longtemps esclave ». Velazquez affranchit immédiatement Pareja et le prit comme élève. Pareja ne fut point ingrat. Il continua ses services à son maître et, après la mort de celui-ci, il resta dans la famille de Mazo. Il figure, croyons-nous du moins, dans le tableau de *la Famille* du Musée du Belvédère, à Vienne.

Palomino et Cean Bermudez affirment que les portraits peints par Pareja rappellent absolument la manière de Velazquez. Nous ne sommes pas en mesure de contrôler cette assertion, les collections espagnoles ne possédant aucun spécimen qu'on puisse en toute authenticité considérer comme l'œuvre de Pareja.

Le seul tableau de lui qu'on trouve au Musée de Madrid est une grande composition intitulée *La Vocation de saint Mathieu.* Un des personnages, debout à gauche de la toile et en costume du XVIIe siècle, tient

1. Le *Portrait du pape Innocent X,* un des plus merveilleux chefs-d'œuvre du maître, fait partie de la galerie du prince Doria, à Rome. Par une rare bonne fortune, la *Gazette* a pu faire graver ce portrait et M. Burney, élève de F. Gaillard, s'est acquitté de ce soin avec une conscience remarquable et un rare talent. Nos lecteurs sauront au surplus apprécier le mérite de cette belle gravure. Depuis le XVIIIe siècle, le portrait d'Innocent X n'avait pas été gravé.

à la main un papier sur lequel on lit distinctement : *Juan de Pareja en el año* 1661. Cette toile, très remarquable, ne rappelle en rien Velazquez. C'est une peinture hybride, mélange de vénitien, de génois et d'école flamande, dont l'auteur semble avoir étudié de préférence Véronèse et Castiglione plutôt que le peintre du tableau des *Lances*.

Juan de Pareja mourut à Madrid en 1670.

Juan de Alfaro y Gamez, né à Cordoue vers 1640, fut d'abord l'élève d'Antonio del Castillo, puis il vint à Madrid et passa quelque temps dans l'atelier de Velazquez. C'est à Alfaro que l'on doit l'impression de la *Memoria* ou *Catalogue des peintures envoyées par le roi au monastère de l'Escurial*, peintures que Velazquez avait fait placer lui-même et dont, à cette occasion, il écrivit la curieuse description critique dont nous avons précédemment parlé. Alfaro est aussi l'auteur de la longue épitaphe latine consacrée à la mémoire de Velazquez, et qui est rapportée par Palomino. A la mort d'Alfaro, Palomino, qui avait été quelque temps son élève, hérita de ses notes manuscrites, relatives à divers peintres, et plus particulièrement à la vie de Velazquez ; ces notes ont été largement utilisées par Palomino dans sa biographie du grand artiste.

Il existe à Cordoue, dans quelques églises, diverses peintures d'Alfaro ; elles sont pour la plupart d'une exécution médiocre.

Un portrait peint par Alfaro en 1669 figurait dans la collection Salamanca, vendue à Paris en 1867 ; il représentait *Don Bernabe de Chinchetru, chevalier de l'ordre de Santiago et conseiller du roi en son conseil des Indes*.

Ce portrait ne manquait pas d'une certaine tournure ; il suffirait cependant à prouver, ne fût-ce qu'à cause de son exécution, que Juan de Alfaro ne saurait être regardé comme un des meilleurs élèves de Velazquez.

Il est à regretter qu'aucune œuvre de Juan de la Corte, qui paraît, au contraire d'Alfaro, avoir été un des disciples les plus marquants du maître, ne se retrouve plus aujourd'hui dans les musées et les collections d'Espagne. L'énumération que Cean Bermudez fait de ses ouvrages indique que Juan de la Corte peignait de préférence de grands tableaux d'histoire et des sujets mythologiques : il en cite quelques-uns qui décoraient encore de son temps le *Salon de los Reynos* au palais du Buen Retiro. Même il nous apprend cette particularité curieuse à retenir, que, dans le tableau représentant *Don Carlos Coloma secourant la place de Valencia del Pò*, la tête du général Coloma avait été peinte par Velazquez.

Juan de a Corte, qu'il ne faut pas confondre avec son fils Gabriel,

adonné surtout à la peinture des fleurs, mourut à Madrid en 1660, la même année que son maître.



PORTRAIT DE VELAZQUEZ, PEINT PAR LUI-MÊME.

(Musée de Valence.)

En l'absence de tout témoignage authentique, nous ne pouvons contrôler ce que disent les auteurs espagnols relativement au talent de

Nicolas de Villacis. Né à Murcie, d'une famille noble et aisée, et ayant montré de bonne heure de grandes dispositions pour la peinture, ses parents l'envoyèrent à Madrid et le confièrent aux soins de Velazquez. Après qu'il eut passé quelque temps dans l'atelier du maître, celui-ci le décida à aller se perfectionner à Rome. Villacis y demeura plusieurs années et fit encore de grands progrès.

Revenu dans sa ville natale, il préféra mener une vie de loisirs plutôt que de se rendre à l'invitation de Velazquez, qui l'appelait auprès de lui pour prendre part à la décoration de l'Alcazar.

Dès lors, Villacis ne fit plus guère que peindre en amateur et seulement quand il lui plaisait. Palomino dit avoir vu de ses ouvrages, des fresques, au couvent de la Trinité, à Murcie, et il n'hésite pas à qualifier leur auteur : *un grande artifice.* Il ne subsiste rien aujourd'hui de ces fresques que l'humidité avait déjà détruites dès le commencement de ce siècle.

Les quelques renseignements biographiques que nous avons recueillis relativement à Francisco de Burgos Mantilla procèdent de deux sources. L'une est un manuscrit appartenant à la bibliothèque de l'Académie de San-Fernando, dont l'auteur est Lazaro Diaz del Valle, contemporain de Velazquez. Diaz del Valle, historiographe pour les couronnes de Castille et de Léon, a consigné dans ce manuscrit une foule de notes sur les peintres de son temps, et le consciencieux Cean Bermudez en a fait son profit pour la rédaction de son *Diccionario.* Francisco de Burgos, au dire de Diaz del Valle, aurait d'abord été formé par Pedro de las Cuevas. Velazquez le prit ensuite comme élève. A la date de 1658, époque où l'historiographe écrit ses notes, Francisco de Burgos s'était, à ce qu'il rapporte, acquis une grande et légitime réputation à Madrid, en peignant des portraits dans la manière de son illustre maître.

Il serait impossible de vérifier aujourd'hui l'exactitude de cette assertion de Diaz del Valle, car aucun ouvrage authentique, peint par Francisco de Burgos Mantilla, ne figure dans les galeries publiques, soit d'Espagne soit des autres pays.

L'autre source à laquelle nous puisons est l'enquête ouverte par le chapitre des chevaliers de Santiago, avant la réception de Velazquez dans l'ordre. Francisco de Burgos Mantilla y figure, en effet, comme comparant, et tout ce qu'il y a à retenir de sa déclaration se borne aux quelques renseignements qui suivent : Francisco de Burgos Mantilla était natif de Burgos. Il avait été amené à Madrid à l'âge de neuf ans et il y en avait trente-quatre qu'il connaissait Velazquez. Nous en concluons que Francisco de Burgos était né vers 1615, et qu'il avait environ quarante-trois ans en l'année 1658, date de l'enquête.

Pour le surplus de la déclaration, et spécialement en ce qui concerne Velazquez, le témoignage de Francisco de Burgos ne nous révèle rien d'intéressant ou que d'autres comparants n'aient déjà dit avant lui.

Sur Francisco Palacios nous ne savons que peu de choses. D'après Cean Bermudez, il était né à Madrid vers 1640. Ses parents obtinrent de Velazquez qu'il le reçût parmi ses élèves. Palacios devint assez rapidement un très bon portraitiste ; il avait surtout, au dire de son biographe, le don de faire ses portraits très ressemblants. Velazquez étant mort en 1660, Palacios n'eut évidemment guère le temps de profiter de l'enseignement du maître. On ne cite de lui qu'un seul ouvrage, un *Saint Onufre,* dans l'église des Recogidas. Il mourut à Madrid en 1676.

C'est encore à Cean Bermudez que nous empruntons le seul renseignement qui nous soit parvenu relativement à Antonio Puga et à la nature de son talent.

En 1653, cet élève de Velazquez avait peint six tableaux, qui étaient, lorsque Cean Bermudez les vit, en la possession de D. Silvestre Collar y Castro. Le savant critique nous apprend que ces peintures rappelaient absolument la première manière de Velazquez, celle de l'*Aguador de Séville,* et que les sujets traités par Palacios s'inspiraient des mêmes scènes familières ou pittoresques que le maître avait lui-même observées et traduites sur la toile dans sa jeunesse.

Nous ignorons ce que sont devenues ces peintures de Puga, dont le nom ne figure plus aujourd'hui que sur un seul catalogue, celui du musée de l'Ermitage, avec un tableau représentant un *Rémouleur ambulant.*

Le nom de Tomas de Aguiar, élève de Velazquez, qui peignait avec succès, autour de l'année 1660, des portraits de petite dimension, serait très probablement tombé dans l'oubli, n'était que le poète don Antonio Solis, pour le remercier de l'avoir peint, lui a consacré un sonnet.

« Comment fais-tu, demande le poète à son peintre, pour arriver à traduire ainsi mon âme sur mon visage et donner toute l'apparence de la vérité à ce qui n'est cependant que fiction? » Et, comme il tient à terminer son sonnet par la pointe de gongorisme obligée, le poète ajoute : « En vérité, s'il ne manque à ce portrait que la parole, c'est encore pour me ressembler davantage, puisque moi-même je reste sans voix et stupéfait en regardant ma propre image et en la voyant si vivante ».

Ce sont là, résumées brièvement, toutes les informations biographiques que nous fournissent, sur les élèves du grand artiste, les documents et les livres espagnols. Autant qu'il nous a été possible nous avons essayé, quand nous pouvions consulter leurs ouvrages, de nous rendre

compte de la nature et de la valeur de leur talent; s'il nous fallait leur assigner un rang, ce serait à Carreño de Miranda que nous donnerions la première place à la suite du maître; non que Carreño ait mieux réussi que ne l'ont pu faire Mazo, Pareja ou d'autres dans l'imitation servile et dans la préparation de ces nombreuses répétitions des portraits de Philippe IV, des reines et des infants répandues aujourd'hui, sous le nom du maître, dans les grandes collections de l'Europe, mais parce que, au contraire, il n'a emprunté au génie de Velazquez que ce qui s'harmonisait avec son propre talent, que ce qui s'alliait étroitement avec son sentiment personnel.

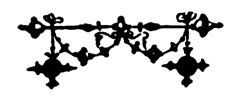
Il serait facile, soit en s'aidant des renseignements techniques assez précis qu'on trouve dans les ouvrages sur la peinture de Pacheco et de Palomino, soit surtout en étudiant les ouvrages de Velazquez, de reconstituer sa palette, ou tout au moins d'en retrouver les éléments principaux.

Les ocres forment la base des tons dont il fait le plus fréquemment usage. Ces ocres, qui abondent en Espagne et particulièrement en Andalousie, sont de trois sortes : l'ocre claire, l'ocre foncée et la terre d'ombre.

La terre de Séville, d'une plus grande intensité et d'une plus profonde transparence que nos bruns rouges, l'ocre brûlée, le noir, l'indigo, le cobalt foncé et le vermillon, obtenu du sulfure de mercure, qu'on trouve dans les mines d'Almaden en Espagne; telles sont, avec un jaune provenu du sulfure d'arsenic ou du protoxyde de plomb, les couleurs que Velazquez emploie le plus constamment. Nous croyons, sans cependant l'affirmer, qu'il n'usait guère des laques.

Ceux de nos lecteurs que ces questions techniques intéresseraient pourront les étudier plus à fond en consultant l'*Indice de los terminos privativos de la pintura*, sorte de lexique terminologique et analytique que Palomino a placé à la suite du livre III de son ouvrage intitulé *El museo pictorico y escala optica*, imprimé à Madrid en 1715.

PAUL LEFORT.



RUBENS

(NEUVIÈME ARTICLE[1])



E 19 février 1622, on célébrait à Paris, dans l'église du couvent des Petits-Augustins, le service funèbre de l'excellent portraitiste François Porbus. Le brave peintre qui venait de mourir était le meilleur représentant de l'École flamande à la cour de France. Employé par le roi, par la jeune reine, par la reine mère, il avait exercé sur ses voisins une influence heureuse, car, dans la clarté de ses visages, dans la rigueur de son dessin loyal, il défendait l'ancienne sincérité contre le maniérisme envahissant. Tous les Flamands de Paris, assez nombreux alors aux environs de Saint-Germain-des-Prés, étaient venus à la chapelle du couvent pour honorer d'un dernier adieu le cercueil de leur compatriote. Nous payerions bien cher, si elle pouvait se retrouver, la liste des artistes qui ont assisté à l'enterrement de François Porbus. Si nous avions pu, ce jour-là, entrer aux Petits-Augustins, nous aurions peut-être reconnu Rubens dans le cortège qui jetait de l'eau bénite sur le corps du peintre de Henri IV.

Car, à ce moment, Rubens était à Paris, et, sans vouloir rajeunir le méchant propos d'après lequel l'art qui vient assiste volontiers aux funérailles de l'art qui s'en va, on peut dire que le grand maître triomphant devait bien un souvenir au portraitiste Porbus, son ancien collègue à la cour de Mantoue. Les deux peintres avaient vécu en Italie, non pas

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXIII, p. 5 et 305; t. XXV, p. 5; t. XXVI, p. 273; t. XXVII, p. 5, 203 et 309; t. XXVIII, p. 361.

ensemble, mais en même temps. Un peu errants, selon les caprices du prince qui les employait, ils jouèrent d'abord au chassé-croisé, et ce n'est pas sans peine qu'ils se rejoignirent. Ils ont pu se rencontrer d'abord chez Vincent de Gonzague, et ensuite à Rome pendant l'été de 1607; mais le hasard des voyages les avait bientôt séparés. Ils n'étaient pas, d'ailleurs, de la même école, François Porbus ayant toujours tenu pour les patientes méthodes du xvi[e] siècle, et s'étant montré indifférent aux fanfares nouvelles. Toutefois, Rubens qui, lui aussi, avait été un scrupuleux, sinon un timide, estimait Porbus, et, par une singulière fortune, il allait utiliser plusieurs des types que le peintre avait reproduits d'un pinceau si véridique et si hostile aux mensonges de l'ombre.

A l'heure de la mort de Porbus, Rubens était depuis quelque temps à Paris. On a essayé de préciser la date de cette première visite, qui fut très courte. Dans l'excellent travail que la *Gazette* s'honore d'avoir publié, M. Armand Baschet parlait du mois de février 1622. Une pièce récemment découverte par M. Eugène Müntz nous permet de serrer la difficulté de plus près. Notre collaborateur a trouvé, à Rome, quelques lettres inédites adressées par Peiresc au jurisconsulte Jérôme Aleander. Le 11 janvier 1622, Peiresc écrit à son correspondant : *Habbiano qui adesso il Sig*[r]*. Pietro Paulo Rubens, pittore eccellentissimo, venuto per le pitture della Regina madre nel suo nuovo palazzo*[1]. Ce texte, qui fixe définitivement aux premiers jours de janvier l'arrivée de Rubens à Paris, est confirmé par d'autres témoignages. Et tous sont curieux en ce sens que, s'ils parlent du voyage, ils disent aussi quel en était le but. Dans une lettre du 11 février, Brueghel de Velours donne des nouvelles de celui qu'il appelait son secrétaire, parce que, dans ses complaisances amicales, Rubens tenait volontiers la plume aux lieu et place du paysagiste désorienté par les exigences de l'orthographe. *Mio secretario Rubens sta in Francia*, écrit-il, et il ajoute : *la Regina Mader del re ha fabricato un pallatio e desideroso d'ornaro de quadri de Rubens*[2].

Nous l'avons dit, ce premier voyage fut de courte durée; deux mois environ. C'est Peiresc qui, dans une lettre du 26 février, nous annonce le départ de l'artiste. Cette lettre est connue, mais elle montre si bien que Rubens était le plus aimable des hommes, qu'il est impossible de n'en pas citer quelques mots. Peiresc remercie Gevaerts de lui avoir procuré « la bienveillance de M. Rubens », et il regrette de ne pouvoir « célébrer dignement l'éminence de sa vertu et de ses grandes parties, tant en

1. *Courrier de l'Art,* 12 septembre 1882.
2. G. Crivelli, *Giovanni Brueghel*, Milan, 1868, p. 283.

l'érudition profonde et cognoisçance merveilleuse de la bonne antiquité qu'en la dextérité et rare conduitte dans les affaires du monde, non plus que l'excellence de sa main et la grande douceur de sa conversation, en laquelle j'ay eu le plus agréable entretien que j'eusse eu de fort long-temps, durant le peu de séjours qu'il a faict icy[1] ». Rubens était en effet reparti. Dans la lettre qu'il adresse à Aleander, le 7 mars, le même Peiresc donne les détails les plus intéressants du monde sur les résultats du voyage de son illustre ami. « *Se n'è tornato a casa il Sr Pietro Paolo Rubens, sendosi assonto la pittura delle due gallerie della Regina madre, con pretio di venti mila schudi e con licenza di lavorar a casa sua, in tutto ciò che si potrà fare, senza obligo di tornare che non habbio finito 8 o diece quadri grandi, con i quali egli spera ritornare in manco spatio di tempo che molti non haverebbono pensato* [2] ».

Tels furent, au mois de février 1622, les préliminaires de la grande entreprise qui devait doter Paris d'une œuvre fameuse. Marie de Médicis, la reine mère, voulait faire décorer son palais du Luxembourg, achevé de la veille. Son ambition — Peiresc le dit en termes formels — était de placer des peintures dans les deux galeries parallèles que comportait l'édifice nouveau. Elle avait conçu un vaste ensemble, une ornementation complète et symétrique. Ce beau rêve, on le sait, ne se réalisa qu'à moitié.

La construction du Luxembourg était à peine terminée. Elle avait été commencée, non en 1615, comme on le dit d'ordinaire, mais en 1613, époque à laquelle on entreprit de fouiller les terrains[3]. L'architecte était Salomon de Brosse; malgré son zèle, l'œuvre traîna un peu, car si Germain Brice a été bien informé, ce n'est qu'en 1621 que Marie de Médicis parvint à se faire livrer les marbres déposés à Saint-Denis en vue de la sépulture de Henri II. C'est alors qu'elle commença à s'occuper de la décoration intérieure du palais, et notamment de celle des deux galeries qui, partant du bâtiment principal, encadraient la cour d'honneur. Une seule de ces galeries a été peinte : c'est celle qui a été si sottement détruite lorsqu'on a établi l'escalier du Sénat : Rubens devait y représenter les plus glorieux épisodes de l'histoire de la reine : pour l'autre galerie, occupée aujourd'hui par le musée du Luxembourg, le motif de décoration restait à trouver : il ne fut précisé que beaucoup plus

1. Gachet, *Lettres inédites de Rubens*, p. 5.
2. Eugène Müntz, *Courrier de l'Art*, 12 septembre 1882.
3. Cette date résulte de l'épigramme sur le *Mercure* de bronze, « trouvé l'an 1613 en creusant les fondements de l'Hostel de Luxembourg, où la Reine mère faisoit bastir ». *Jardin des Muses*, 1643, p. 241

tard ; mais par suite des événements qui firent de la mère de Louis XIII une exilée, cette seconde galerie ne reçut point de peintures.

Pourquoi Marie de Médicis, ambitieuse de faire décorer son palais, s'adressa-t-elle à Rubens? Sur cette question, les livres ne donnent pas de réponse tout à fait satisfaisante. On a dit qu'un rôle important revenait, en cette circonstance, au baron Henri de Vicq, qui était alors ou qui allait devenir le résident de l'archiduchesse Isabelle à Paris. Je ne trouve pas les pièces qui confirment cette assertion. On a écrit aussi, et avec beaucoup de vraisemblance, que l'honneur d'avoir pensé à Rubens appartient à un personnage de second ordre, Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise. Il était aumônier de Marie de Médicis. Il prend du moins le titre d'*élemosynarius* dans une lettre du 1[er] août 1622, et peut-être en a-t-il exercé les fonctions avant cette date. Claude Maugis aimait les estampes, les curiosités, les tableaux ; de plus, il connaissait Peiresc, et il a échangé avec lui plus d'une lettre intéressante. Il est tout naturel qu'il ait de très bonne heure entendu parler de Rubens et de son mérite. Mais, d'après une anecdote qui a fait son chemin dans le monde et qu'on aurait dû discuter, avant de songer au grand maître d'Anvers, Claude Maugis, qui n'était pas seulement l'aumônier, mais l'intendant de Marie de Médicis, avait entamé des négociations avec un autre artiste, Quentin Varin.

Lorsque M. de Chennevières écrivait, en 1847, le premier volume de ses *Peintres provinciaux*, il eut la bonne fortune de rencontrer un exemplaire du *Supplément à l'histoire du Beauvoisis*, par M. Simon, conseiller au présidial de Beauvais. C'est un livre de 1704, très lointain par conséquent du règne de Louis XIII. On y lit d'étranges choses, notamment le récit d'une aventure qui serait arrivée à Quentin Varin et qui l'aurait mis en situation de peindre une des galeries du Luxembourg. L'intendant de la reine mère serait venu trouver le pauvre Varin dans son galetas de la rue de la Verrerie. « Il l'amena à la reine, dit Simon, après lui avoir fait tracer un dessin sur l'idée qu'il lui en avoit donnée, que l'on trouva si juste et de tant d'imagination qu'ils furent ravis d'avoir trouvé ce que l'on faisoit chercher dans les pays étrangers depuis longtemps : on l'arrêta pour travailler à la galerie du nouveau palais du Luxembourg. » Malheureusement, Varin avait un ami. Cet ami était un poète crotté, nommé Durant, qui, ayant fait un libelle contre la cour, fut appréhendé par les gens de police, jugé assez lestement et pendu. Effrayé d'avoir eu un camarade aussi compromettant et craignant d'être poursuivi, Quentin Varin se cacha. « Il se cacha si bien, dit le conseiller au présidial de Beauvais, qu'il ne put savoir qu'on le cherchoit pour le faire



PORTRAIT DE MARIE DE MÉDICIS.

(Dessin de Rubens au Musée du Louvre.)

travailler, et qu'on ne put le déterrer, ce qui fut cause que l'on se servit de Rubens d'Anvers. »

Cette anecdote a été reprise par Piganiol de la Force et, plus récemment, elle était encore racontée par l'auteur des *Amateurs d'autrefois*. Il est bon de la connaître, mais on n'est pas obligé d'y croire. La vérité est qu'il a existé un pauvre diable de poète, appelé Durant, qui fut, non pas pendu, comme le dit Simon, mais rompu en place de Grève, pour avoir fait une satire, aujourd'hui introuvable. On sait la date du supplice, 16 juillet 1618. A ce moment, le palais du Luxembourg était loin d'être terminé, et Marie de Médicis n'a vraiment pu songer sérieusement à décorer sa résidence que dans l'été de 1620, c'est-à-dire après son accommodement avec Louis XIII. Le baiser de paix fut échangé à Brissac le 13 août, et dès lors elle respira plus librement. J'ajoute que Claude Maugis, dont on vante la compétence, aurait été le plus ignare des connaisseurs si, chargé de trouver un décorateur pour le palais de la reine, il eût hésité entre Quentin Varin et Rubens. Peiresc n'aurait jamais pardonné à l'abbé de Saint-Ambroise ce crime de lèse peinture.

Était-il au surplus bien nécessaire que des officieux vinssent chanter aux oreilles de Marie de Médicis les louanges de Rubens? Bien des fois elle avait entendu parler de lui. Rubens n'était-il pas l'ancien peintre de sa sœur Éléonore, la duchesse de Mantoue? Lors de ses voyages à Paris et dans ses lettres, la duchesse avait dû lui dire les mérites de l'artiste flamand. Et François Porbus, portraitiste officiel de la cour, a pu, lui aussi, quand il reproduisait les traits de la reine, l'entretenir de Rubens. Mais la renommée parlait plus haut encore. N'oublions pas d'ailleurs que, dans la décoration comme dans la construction du Luxembourg, Marie de Médicis obéissait à une préoccupation italienne. Une imitation du palais Pitti ne lui eût pas déplu. Elle choisissait Rubens parce qu'elle savait que le dernier des maîtres de Fontainebleau était mort, parce que Vouet, toujours absent, parlait de se fixer à Rome, et enfin parce qu'elle supposait, non sans raison, que l'ancien serviteur des Gonzague n'avait pas oublié la fastueuse magie du grand décor italien. Elle eut confiance en Rubens, et nul ne pourrait prétendre qu'elle ait eu à se repentir de son choix.

Pendant son court séjour à Paris, Rubens se contenta de conférer, soit avec la reine mère, soit avec son représentant Claude Maugis, sur la détermination des sujets, à base historique, dont la série constituait le poème projeté. Il mesura la dimension des espaces que l'architecte lui avait réservés, et s'inquiéta aussi de la quantité et de la qualité de la lumière. Ses peintures devaient occuper les trumeaux ménagés entre les

fenêtres ainsi que les deux extrémités de la galerie. L'ensemble comprenait vingt et une compositions, plus les portraits de François de Médicis, père de la reine, et de Jeanne d'Autriche, sa mère, destinés à figurer sur les portes; enfin la cheminée devait être décorée de l'effigie de Marie de Médicis, représentée en Pallas, le casque en tête et tenant d'une main un sceptre, de l'autre une statuette de la Victoire.

De retour à Anvers avant le 26 février, Rubens commença ses esquisses. Il consacra à ce travail tout l'été de 1622. Il lui fallait des renseignements. Les allégories à la mode devant jouer un rôle dans son thème, il écrit à Maugis, le 1er août, pour lui demander « le signe qui dominoit à la naissance de la Royne, et si elle étoit née de jour ou de nuit [1]. » Une autre fois — on le sait par la réponse de l'abbé de Saint-Ambroise, — Rubens, qui n'a point connu Henri IV et qui ne sait pas bien comment était la reine au temps de sa jeunesse, a besoin de portraits authentiques. Claude Maugis promet de lui envoyer « la teste du roy desfunt, en plâtre bien faicte, qui aura été moulée sur le naturel », et aussi un moulage de la tête de la reine mère, d'après un modèle « de maistre Barthelemy Prieur, qui estoit bon sculpteur ». Pour cette époque, beaucoup de lettres de Rubens ont été perdues. Si l'on en pouvait retrouver quelques-unes, on verrait sans doute que cet improvisateur était sérieux et que, même au point de vue iconographique, il voulait bien faire.

Pendant que Rubens travaillait à ses esquisses avec cette belle ardeur dont elles portent la trace lumineuse, un bruit sinistre se répand à Anvers et arrive jusqu'à Paris. Des gens bien informés assurent que Rubens est mort, et voilà Peiresc et Maugis en proie à l'émotion la plus vive. Comme toujours, les conteurs de fausses nouvelles avaient été les victimes de leur imagination ou de leur crédulité. Il s'était pourtant passé quelque chose d'anormal. Au mois d'avril, la vie de Rubens avait été menacée par un fou. Grosse affaire pour les braves Anversois, qui n'entendent pas qu'on touche à leur glorieux concitoyen ou qu'on vienne le troubler dans la paix de son travail! Ils invoquent en sa faveur la vigilance du bourgmestre. Ce bourgmestre, c'était Rockox, un grand ami de Rubens. Mais Rockox refuse d'intervenir, trouvant sans doute l'agression peu sérieuse. Les bourgeois d'Anvers, abandonnés par leur protecteur naturel, adressèrent alors au président du Conseil privé une requête

1. Cette lettre n'est pas dans le *Rubensbriefe* de Rosenberg. Nous ne la connaissons que par l'extrait qu'en donne Clément de Ris dans son étude sur Claude Maugis. L'original serait conservé avec les papiers de Peiresc à la bibliothèque de Carpentras. (*Les Amateurs d'autrefois*, 1877.)

extraordinairement passionnée pour supplier l'infante de prescrire au bourgmestre et à ses agents de protéger Rubens contre les dangers qui menaçaient son existence ou son repos [1]. Cette pièce, fort bizarre par le style, pourrait faire sourire. Elle est touchante : elle prouve que Rubens était adoré.

Malgré ces alertes, le grand maître continuait ses esquisses pour la galerie du Luxembourg. Il faut dire un mot de ces merveilles. En 1650, elles étaient, dit-on, chez Claude Maugis, qui ne fut pas sans profit l'agent de Marie de Médicis. Depuis lors, elles ont été dispersées. Rien au monde ne saurait être plus fâcheux, car s'il était possible de les réunir un jour, même dans une exposition temporaire, on verrait, mieux encore que dans les peintures du Louvre, combien l'imagination de Rubens était féconde, quelle ingéniosité il avait dans l'esprit, quelle verve souveraine conduisait son pinceau. Dans la moindre de ces grisailles, les unes blondes, les autres colorées de rose, de bistre et de blanc, il y a la flamme du génie.

Pour étudier les esquisses de Rubens, il faut aller à Saint-Pétersbourg et à Munich. Ailleurs, il y en a peut-être quelques autres encore. Indépendamment d'une grisaille représentant la reine en Pallas, l'Ermitage possède le *Mariage de Henri IV*, la *Naissance de Louis XIII*, le *Couronnement de Marie de Médicis* et l'*Apothéose de Henri IV*. Munich est plus riche : Villot, dans son catalogne du Louvre, parle de dix-huit esquisses. Pour moi, je n'en compte que quinze, parce que je retranche les peintures que Rudolf Marggraff lui-même signale comme des copies. Deux des sujets de la série, l'*Apothéose de Henri IV* et le *Couronnement de la reine*, se retrouvent à la fois à l'Ermitage et à la Pinacothèque : ce sont des variantes, également originales et précieuses. Parmi les esquisses qui, de Dusseldorf, sont passées à Munich, il en est une, *Marie de Médicis conduite en prison*, qui n'a pas été utilisée dans l'œuvre définitive. Rubens et les agents de la reine mère ont jugé que le souvenir de ce désagréable épisode ne devait pas être éternisé au moment où la paix s'était faite. Enfin le Louvre possède, sur le même panneau, le projet de deux groupes distincts, les *Parques filant la destinée de Marie de Médicis* et le *Triomphe de la Vérité*.

Il y aurait presque de l'impertinence à dire que ces esquisses ont une valeur d'art qui dépasse celle des tableaux. Nous n'irons pas jusque-là; mais, après les avoir examinées sur place, nous devons déclarer que ces

1. Voir les documents publiés par M. Pinchart, *Archives des Arts*, II, p. 173. Dans son *Histoire de la gravure*, M. Hymans se demande avec inquiétude si le fou qui poursuivit un instant Rubens ne serait pas Lucas Vorsterman dont l'esprit fut, en effet, assez malade vers 1622.

improvisations merveilleuses suffiraient à classer Rubens parmi les plus grands maîtres. L'esprit y abonde, et l'invention facile, et le bonheur, et la science. Ces grisailles blondes, relevées çà et là de notes colorées, sont d'une légèreté de travail inimaginable : c'est le sylphe aérien qui passe sur les fleurs et les caresse sans les toucher. Et quels autographes ont jamais été plus authentiques et plus éloquents! Rubens est tout entier dans ces esquisses, et il y est seul.

Il n'en est pas de même des tableaux. Ce n'est plus Rubens qui tient le pinceau, ou du moins il n'est plus l'unique traducteur de sa pensée. On lit partout que le maître fut largement aidé dans ce grand travail : les œuvres, dont l'inégalité est frappante, justifient la tradition. Notons cependant que, dans presque toutes les pages du poème, sa main reste visible et que la présence du chef d'orchestre se révèle toujours. Durant plus de trois années, de 1622 au commencement de 1625, Rubens s'occupa sans cesse de la galerie promise à Marie de Médicis. C'est à titre exceptionnel et pour quelques semaines qu'on le voit à de rares intervalles prendre un peu de vacances et se distraire à d'autres besognes. Nous aurons à dire un mot de certaines œuvres exécutées pendant cette période, mais nous aimons mieux ne pas interrompre le récit commencé et poursuivre jusqu'au bout l'histoire des peintures qu'attendait le Luxembourg.

On a vu par une des lettres de Peiresc (7 mars 1622) que Rubens, après avoir pris ses mesures au palais de Marie de Médicis, était retourné à Anvers. Il ne devait revenir à Paris que lorsqu'il aurait achevé huit ou dix tableaux. Avec un tel travailleur, les choses ne pouvaient se passer que de la façon la plus correcte. A la fin de mai 1623, Rubens a terminé neuf de ses compositions; il quitte alors son atelier, et il vient montrer à la reine comment les bons ouvriers d'Anvers entendent la peinture.

C'est encore le fidèle Peiresc qui nous apprend l'arrivée de son illustre ami. Le 2 juin, il écrit à Aleander « *Habbiamo qui il sig^r Rubbenio, che ha portato nove quadri della galeria della Regina madre, che contengono delle principali attioni della vita sua in dissegni nobilissimi fatti all' antiqua, che si fanno ammirar da ogniuno* [1] ». Ainsi ces premiers tableaux furent vus par quelques privilégiés. Cette exposition, sans doute fort restreinte, n'était pas conforme au programme, car le 9 mai Claude Maugis avait mandé à Rubens : « La Royne... trouve bon que vous veniez en cette ville pour y tendre vos tableaux sur les châssis et les faire mettre dans une chambre où personne n'entre, de laquelle j'auray la

1. Eugène Müntz. *Courrier de l'Art,* 21 septembre 1882.

clef. » La première visite de Rubens avait été pour Peiresc. On se rappelle le billet que l'aimable magistrat adresse, le 8 juin, à Gevaerts : « J'eus ce bonheur que M. Rubens se trouva chez moi quand je reçus vostre despesche de la semaine passée[1] ». Nul doute que Peiresc n'ait assisté à la petite exposition intime organisée par Maugis.

Il se produit ici une lacune dans le journal d'Héroard, et nous ne savons pas exactement quel jour la reine, qui était à Fontainebleau au mois de mai, revint à Paris. Mais il est certain que, dès son retour, elle voulut voir les peintures de Rubens. Deux témoins nous disent qu'elle les vit, et même qu'elle en fut enchantée. La cour de Mantoue avait alors un représentant en France, Giustiniano Priaudi. Ce personnage, qui suivait de près le mouvement des choses parisiennes, écrit le 15 juin : « La Reine mère est venue ici voir ses tableaux faits par le peintre Rubens d'Anvers, lesquels sont réussis admirablement[2]. » Et quelques jours après, le 23 juin, Peiresc annonce la bonne nouvelle à Aleander. « *Il Sr Rubens ha havuto grandissima sodisfattione della Regina madre per le sue pitture.* » Ainsi se précise le moment où le peintre se trouva face à face avec Marie de Médicis. Nous ne serions point surpris qu'il eût profité de l'occasion pour dessiner aux crayons rouge, noir et blanc, le beau portrait du Louvre. La Florentine n'était plus très jeune, et le dessin du maître la montre déjà envahie par l'embonpoint des dernières années.

Désormais tranquille sur son succès et désireux de revoir les siens, Rubens rentra à Anvers. Il avait d'autant moins de raison de rester à Paris que, pendant l'été de 1623, la ville fut fort malsaine. Marolles parle dans ses Mémoires de cette sorte de pestilence qui fit émigrer les timides. L'air était meilleur aux bords de l'Escaut. Rubens, écrivant à Peiresc, le 3 août, fait allusion à la *trepidazione della contagione;* il l'invite à quitter Paris et, en même temps, il entretient son ami de la beauté des pierres gravées que ce dernier lui a confiées; enfin il le remercie des bons offices qu'il lui a rendus auprès du *Sig. Abate,* c'est-à-dire de l'abbé de Saint-Ambroise, Claude Maugis, et d'un autre personnage de marque, M. de Loménie.

La fin de l'année 1623 et l'année 1624 presque tout entière furent consacrées par Rubens et ses collaborateurs à l'exécution des tableaux du Luxembourg. Mais l'artiste ne pouvait oublier qu'il était fonctionnaire et plus d'une fois il dut interrompre son travail pour obéir aux ordres de l'archiduchesse Isabelle-Claire-Eugénie. Le 13 septembre 1624, Rubens se trouvait à Bruxelles. C'est du moins ce qu'on apprend par une lettre de

1. Gachet, *Lettres inédites de Rubens,* p. 7.
2. A. Baschet. *Gazette des Beaux-Arts,* XXIV, p. 493.

M. de Baugy, ambassadeur de France. « Le peintre Rubens est en ceste ville. L'Infante luy a commandé de tirer le pourtraict du prince de Pologne[1]. » Ce prince, c'était Ladislas, fils aîné de Sigismond III. Le portrait du roi futur fut immédiatement gravé par Paul Pontius. Et, à ce propos, il est curieux peut-être de rechercher si c'est parce qu'il s'intéresse aux questions d'art que M. de Baugy fait savoir à son ministre que Rubens est à Bruxelles. Non, la peinture est le moindre des soucis de l'ambassadeur : il surveille Rubens, parce que l'artiste le gêne dans son œuvre diplomatique. L'Infante souriait au projet d'une trêve avec la Hollande, et Rubens pensait sur ce point comme sa souveraine. Il était secrètement dans les négociations entamées avec le prince d'Orange. De là l'ennui qu'éprouvait l'ambassadeur de France et son ironie, car après avoir dit que Rubens fait le portrait du prince de Pologne, il ajoute « en quoy j'estime qu'il rencontrera mieux qu'en la négociation de trefve, à quoy il ne peut donner que des couleurs et ombrages superficiels ». Ce détail et d'autres encore qu'on trouvera dans le livre de M. Gachard ne sont pas inutiles à noter : dès 1624, et même avant, Rubens est un politique.

Au milieu de tous ces tracas, la galerie du Luxembourg n'avait pas été perdue de vue : elle s'achevait. Rubens songe à venir à Paris : le 12 décembre, il écrit à Valavès, frère de Peiresc : « J'espère être tout prêt dedans six semaines, moyennant la grâce divine, pour venir à tout mon voyage... J'espère d'arriver à temps pour voir les fêtes des nopces royales qui, vraisemblablement, se feront au carnaval prochain ». Ces noces royales, dont il est si souvent question dans les lettres de Malherbe, c'étaient celles qu'une diplomatie savante avait préparées entre Henriette de France, sœur de Louis XIII, et le prince qui allait devenir Charles Ier. Elles devaient être célébrées par des fêtes splendides, et il était bon que le palais du Luxembourg se montrât alors paré de ses Rubens.

Claude Maugis avait prié le maître de se hâter et de se trouver à Paris du 2 au 4 février 1625. Nous ne savons pas quel jour Rubens partit pour la France ; peut-être se fit-il attendre quelque peu. De tristes soins le retinrent à Anvers pendant presque tout le mois de janvier. Le plus cher de ses amis, son collaborateur Brueghel de Velours, mourut le 13, et Rubens dut passer plus d'une heure douloureuse dans cette maison tragique, où la mort était entrée quatre fois en vingt jours, car avec le père de famille elle avait enlevé trois enfants, Pierre, Isabelle et Marie[2]. Cette brusque disparition de Jean Brueghel imposait à Rubens de grands

1. Gachard. *Histoire politique de Rubens*, 1877, p. 26.

2. Voir, dans le volume de Crivelli, la lettre de Jean Brueghel le fils, p. 340. La femme de Rubens avait été la marraine de la petite Marie.

devoirs : de son second mariage, le paysagiste laissait des enfants mineurs : une tutelle dut être organisée et Rubens se trouva associé à cette charge. Ces diverses circonstances ont vraisemblablement retardé son départ.

Mais, bien que la date reste incertaine encore, il arriva à Paris en temps utile pour surveiller, au palais du Luxembourg, le placement des derniers tableaux qu'il avait envoyés. Ces préparatifs étaient terminés avant les fêtes qui accompagnèrent les noces de Henriette et de Charles, devenu roi d'Angleterre depuis la mort de Jacques Ier (6 avril). Les fiançailles furent célébrées le 8 mai, et le mariage le 11. Rubens y assistait, et il eut même la chance heureuse d'échapper ce jour-là à un accident qui attrista la cérémonie. Une tribune en planches avait été élevée à la porte de Notre-Dame, et elle était garnie de spectateurs de haut vol. Mais, ainsi que Rubens le raconte dans une lettre du 13 mai, cet échafaudage s'écroula en partie, entraînant dans sa chute une foule d'honnêtes curieux, entre autres Valavès, qui fut blessé. Rubens sortit indemne de cette bagarre, et, après avoir, en bon camarade, soigné le digne frère de Peiresc, dont la jambe avait souffert du choc, il revint tranquillement à Anvers. Il y était de retour le 12 juin, après s'être arrêté un instant à Bruxelles.

Ce troisième voyage à Paris ne dut guère se prolonger longtemps, mais il eut pour Rubens une véritable importance, en raison de la situation des personnages avec lesquels les fêtes de la cour le mirent en contact. Sans être courtisan, Rubens aimait à se faire des amis. On voit, dans sa lettre du 10 janvier, qu'en quittant Anvers, il apportait un tableau pour le cardinal de Richelieu, un tableau commencé ou qui du moins n'était pas encore sec. « Je désire, dit-il, servir ce seigneur, surtout sachant combien importe sa bonne grâce. » Il dut voir le cardinal. Il aurait aimé sans doute à être présenté au nouveau roi d'Angleterre, qui, nous l'avons dit, étant encore prince de Galles, l'avait sollicité de venir à Londres. Rubens le considérait comme connaisseur, ce jeune roi qui allait être le roi de Van Dyck. « Monsieur le prince de Galles, écrit-il à Valavès, est le prince le plus amateur de la peinture qui soit au monde. Il a jà quelque chose de ma main ; il m'a demandé... avec telle instance mon portrait, qu'il n'y eut aucun moyen de le pouvoir refuser. » De ce côté, Rubens avait donc un protecteur et un client; mais il ne vit pas Charles Ier, car les rois ont une étrange façon de se marier : ils n'assistent pas à leurs noces, et suivant la coutume, Charles ne fut marié qu'en effigie. Mais Rubens profita de son voyage à Paris pour se lier avec les seigneurs anglais qui étaient venus chercher la jeune reine. Ces derniers le fêtèrent comme un véritable gentleman et lui firent même des cadeaux. Du reste, au printemps

de 1625, lorsque la galerie de Marie de Médicis vient d'être installée au Luxembourg, Rubens est à bon droit un personnage de conséquence, un



ÉTUDES DE TÊTES.

(Dessin de Rubens, au Musée du Louvre.)

triomphateur auquel tout le monde veut sourire. Son succès était bien réel. Lui-même, dans sa lettre du 13 mai, il en informe Peiresc. Il est certain que la reine est *contentissima :* elle le lui a dit de sa propre bouche; elle le répète à tout le monde. Louis XIII, qui n'avait pas encore

mis le pied au nouveau palais, a fait à Rubens l'honneur de venir voir sa galerie. C'est la grande curiosité de la saison. Le 6 juin, le résident Priaudi écrit à ses maîtres de la cour de Mantoue que la reine mère est enchantée de ses peintures et de son peintre, et nous avons, à la date du lendemain, une lettre dans laquelle le chevalier del Pozzo qui, lui aussi, était à Paris en 1625, célèbre la galerie de Rubens, *pittore eccellente fiammingo*. L'éloge paraît d'ailleurs avoir été universel. Depuis Fontainebleau, la France n'avait pas été appelée à voir chez elle un si grand ensemble décoratif.

Nous demandons pardon d'avoir accumulé tant de citations et tant de dates à propos de l'histoire de la galerie du Luxembourg. Nous avons cru devoir nous permettre cette débauche, parce que le Louvre n'a pas l'air de connaître très bien la chronique des voyages de Rubens à Paris, et parce que sur ce point le texte de Villot peut être tenu pour abrogé. Mais, à vrai dire, le luxe de détails que nous avons groupés cache assez mal notre indigence. Nous ne savons pas tout ce que nous voudrions savoir. Puisqu'il est acquis que Rubens a été largement aidé, il faudrait pouvoir dire avec certitude quelle part lui revient dans l'exécution de cette grande œuvre. Roger de Piles croyait en avoir appris quelque chose; il écrit en 1699 : « La Reine, qui aimoit la peinture et qui dessinoit fort proprement, voulut que Rubens fît deux tableaux de son histoire en sa présence, pour avoir le plaisir de le voir peindre. » Ces deux tableaux, il ne les désigne pas. Le reviseur du texte de Germain Brice (1752) a voulu être plus précis. Il affirme que Rubens entreprit de peindre « plusieurs tableaux entièrement de sa main : l'on distingue aisément ceux où il ne s'est point fait aider. De ce nombre est le *Couronnement de la reine*, et c'est, il faut l'avouer, ce qu'il y a de plus parfait dans toute la galerie ». Et l'auteur ajoute que cette composition fut peinte à Paris. Ce tableau contient, en effet, beaucoup de portraits, et l'on y retrouve l'image, un peu approximative, d'un certain nombre de personnages qui avaient assisté à la cérémonie du 13 mai 1610. Plusieurs d'entre eux vivaient encore, et il est possible que Rubens — la toile ayant été préparée à Anvers — ait voulu préciser d'après le vif quelques-unes des physionomies.

Mais ni Roger de Piles ni Germain Brice ne parlent de la *Naissance de Louis XIII*, une des plus belles pages de la série. Là, le pinceau de Rubens est bien visible. Marie de Médicis vient d'accoucher, et la trace des douleurs subies se mêle sur son pâle visage à la joie qu'elle éprouve d'avoir enfanté un fils. Ses pieds nus reposent sur un escabeau. Vous les avez admirés bien des fois, car ces beaux pieds de la jeune

P. P. Rubens pinx. Héliogravure Goupil.

LE COQ ET LA PERLE

(Musée Suermondt à Aix-la-Chapelle)

Gazette des Beaux-Arts Imp. Eudes



reine, c'est la merveille des merveilles. Lorsque, dans une promenade au Louvre, vous voulez enseigner à un apprenti ce que c'est que le modelé, vous devez montrer à celui qui vous écoute la main de la *Joconde*, la poitrine de l'*Antiope*, la *Baigneuse* de Rembrandt, dans la galerie Lacaze, et chez Rubens les pieds nus de Marie de Médicis. Ils sont adorablement pâles et rosés, sous le rayon transparent qui les dessine et les caresse. C'est là le triomphe éternel du modelé dans le clair. Depuis la création du monde, a-t-on su mieux peindre? Non, jamais.

La main de Rubens se retrouve aussi, délicate et forte, dans plusieurs des autres tableaux de la galerie. Au premier plan de la composition qui raconte l'arrivée de Marie de Médicis à Marseille, des naïades jouent dans la mer et paraissent vouloir amarrer le vaisseau. Elles sont superbes, ces filles de la vague, et elles sont bien de Rubens. Et, à ce propos, comment ne pas se rappeler la lettre mystérieuse, et malheureusement sans date, que les *Archives de l'art français* ont publiée? Le peintre s'adresse à un certain Sauveur Ferrary, « changeur d'argent tout contre le chevet Saint-Médéric à Paris », et il lui dit : « Je vous prie comuniquer à M. Jean Sauvages ce que je place cy dessous. Je vous prie de vous arrenger, (l'amy) pour retenir pour moy, pour la IIIe semaine quy suivra celle cy les deux Dames Capaïo de la reue du Verbois, et aussy la petite nièce Louysa, car je compte faire en la grand^{r} nat^{lle} trois etuddes de syrennes et ces trois personnes me seront d'un g^{d} secours et infini, tant à cause des expressions supperbes de leurs visages mais encore par leurs supperbes chevelures noires que je rencontre difficilement ailleurs et aussy de leur stature. » En présence de ce texte, qui semble dire que Rubens ne trouvait pas de femmes brunes à Anvers, il est impossible de ne pas chercher, dans les naïades du *Débarquement* les portraits des dames Capaïo et de la jeune Louisa. Mais deux des belles nageuses du tableau sont des blondes, leur compagne a les cheveux châtains, et elles ont toutes trois la robustesse flamande, qui était l'idéal ordinaire de Rubens. D'un autre côté, si l'artiste a donné suite à son projet, que sont devenues ses trois études? On l'ignore. Un mystère plane donc sur les modèles de Rubens; on ne saura jamais la vérité, car, si l'on tient compte des fatalités de la chronologie, il n'est pas vraisemblable que les deux Capaïo et leur petite nièce demeurent encore rue du Vertbois.

Ainsi — sans parler de l'invention qui est bien à lui — Rubens reste reconnaissable dans les tableaux du Luxembourg. Ici ce sont des figures entières, là des morceaux, je dirais volontiers des étincelles lumineuses, car, lorsque les peintures furent placées au printemps de 1625, il les retoucha. Mais son travail n'est pas parvenu à cacher celui de ses colla-

borateurs, et, quand on veut bien y regarder avec soin, on voit très distinctement que les pinceaux employés dans l'atelier d'Anvers étaient de valeur fort inégale. Chacun avait un rôle dans l'œuvre commune, mais tous ne l'ont pas su jouer aussi bien. Je mets à part un paysagiste dont la touche a un accent décisif. Au fond de quelques-uns des tableaux, on voit s'étendre des campagnes d'un style très flamand où éclatent de belles notes vertes. L'exécution est robuste et franche, avec une sorte de largeur décorative, qui est celle de Jean Wildens. Nous avons déjà eu l'occasion de dire que Wildens était pour Rubens un collaborateur intelligent et un ami. Ils ont souvent travaillé ensemble. Je n'en voudrais pas d'autre preuve que le *Coq et la Perle,* le beau tableau du musée Suermondt à Aix-la-Chapelle, dont une reproduction accompagne cet article. Nous donnons à cette peinture un titre français et nous avons tort peut-être, car Rubens, s'inspirant de la vieille fable que le Nord connaissait comme le Midi, a mis son coq en présence, non d'une perle, mais d'un *juwel*, c'est-à-dire d'un joyau, pierrerie taillée et sertie dans une monture d'or ciselé. Sous la main du maître, à qui tout était permis, l'oiseau de la basse-cour familière est devenu l'oiseau des batailles, un héros aux allures triomphantes. La vaste campagne où il promène sa victoire est de Jean Wildens. Les deux peintres, si bien faits pour se comprendre, aimaient à associer leur pinceau. Je n'hésite pas à croire que dans les paysages de la galerie du Luxembourg on doit reconnaître la main de Wildens.

Pour Snyders, je n'ai aucune certitude. Nul collaborateur n'est plus vraisemblable si l'on songe à la vieille amitié qui le liait à Rubens, si l'on se rappelle qu'ils avaient fait ensemble le *Prométhée* envoyé à sir Dudley Carleton. On pense inévitablement à Snyders devant les lions qui traînent un char dans le *Mariage de Marie de Médicis*. L'exécution n'y est cependant pas d'une virtuosité bien surprenante : il serait cruel d'attribuer au grand animalier ces lions sans muscles et sans conviction. Quant aux animaux fantastiques, Rubens les a gardés pour lui. L'hydre de la rébellion dressant ses têtes menaçantes dans l'*Entrevue de la reine et de Louis XIII* est certainement de sa main. Il aimait les monstres.

Pour les figures, tout critique sincère doit s'avouer embarrassé. Il est bien facile de prendre dans un livre la liste des élèves de Rubens et de les associer hardiment à son œuvre. N'a-t-on pas parlé de Van Dyck ? Mais c'est précisément le nom qu'il faut tout d'abord écarter. Nous invoquons l'alibi. Van Dyck est parti pour l'Italie en octobre 1621 ; à son retour, il traversa Marseille en juillet 1625, c'est-à-dire lorsque les tableaux de la galerie étaient déjà mis en place depuis deux ou trois mois.

Il n'a pas travaillé à l'œuvre de l'atelier d'Anvers. Jordaens, dont le faire est si reconnaissable, n'est pour rien non plus dans les peintures qui racontent l'histoire de la reine. Et, d'ailleurs, malgré les retouches de Rubens, il y a çà et là des figures si faibles, que la pensée de les attribuer à un maître vigoureux ne peut venir à personne. On est tenté de croire à l'intervention d'un de ces ouvriers qui restent toujours anonymes, au travail d'une main jeune et encore hésitante. Comment dès lors ne pas se permettre une conjecture? Pendant l'année 1621-1622, c'est-à-dire au moment de commencer les tableaux du Luxembourg, Rubens reçoit un apprenti dont l'histoire sait à peine le nom, Jacques Moermans. Dès ce jour, et jusqu'à la fin, Moermans demeura fidèle à son maître : c'était un dévoué ; au premier appel, il arrivait; il fut, comme on le sait, associé à Snyders dans les tristes services qui suivent la dernière heure : il reçut mission de surveiller la vente des richesses d'art que Rubens laissait en mourant. Moermans n'a attaché son nom à aucun tableau personnel ; il était modeste et silencieux ; ouvrier sans gloire, il préparait les peintures de son illustre patron. Peut-être apprendra-t-on un jour que cet inconnu a beaucoup travaillé à la galerie de Marie de Médicis.

Cette grande décoration est donc fortement mélangée. Elle donne raison à l'observation de Roger de Piles, elle démontre que Rubens a eu tort de se faire aider et que ses collaborateurs ont pu nuire à sa renommée. Non, ce n'est pas dans ces productions hybrides et inégalement écrites que Rubens doit être jugé. Trop d'alliage s'y mêle à l'or pur. La conception générale est cependant audacieuse et grandiose ; comme l'a dit Peiresc, c'est une galerie *all' antica,* c'est-à-dire que la mythologie y met sa nudité et sa fête ; que l'allégorie y prodigue ses mensonges diaphanes. On y voit les Parques filant la destinée de la reine, les Heures effeuillant leurs guirlandes, Minerve souriant sous son casque empanaché, les Grâces, Jupiter, Neptune, l'Abondance, la Paix, la Justice et le jeune Mercure qui, bien que peu vêtu, fraternise avec des cardinaux empourprés. L'Olympe antique s'est vidé pour assister à toutes les scènes de cette changeante histoire. Le symbolisme y est ingénieux et parfois subtil : l'imagination du poète y reste comme parfumée des leçons que lui avait jadis données Otto Vœnius. L'ensemble est opulent, varié, magnifique. Mais notre ami Rubens a quelque chose à se reprocher. Ces belles inventions où s'amuse son puissant caprice, il aurait dû les peindre lui-même.

PAUL MANTZ.

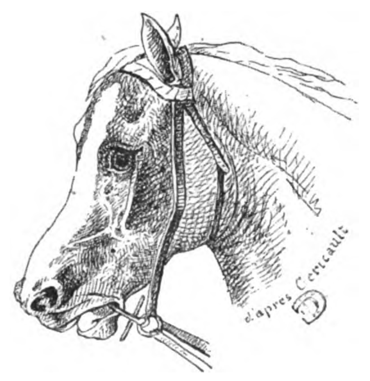
(La suite prochainement.)

LE CHEVAL DANS L'ART

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

III

SALVATOR ROSA. — LE BRUN. — VAN DER MEULEN. — PARROCEL.
CARLE VERNET. — GROS. — GÉRICAULT. — BARYE.
FROMENTIN.



Au moyen âge, l'artiste semblait compléter sa pensée par un appoint matériel spécialisant la prudence, la force, le courage, la ruse. Pendant toute la Renaissance, dans chaque œuvre qui met en scène des chevaux, nous retrouvons l'intention persistante d'assimiler leurs gestes à ceux des cavaliers qui les montent; ils sont combattants ou craintifs, à l'occasion, et semblent avoir un visage participant aux conversations de leurs maîtres.

Il est difficile de s'expliquer pourquoi une interprétation aussi invraisemblable fut admise pendant si longtemps par les peintres du plus grand mérite, faussant ainsi les données d'un art qui peut renchérir sur les beautés naturelles, mais dont la perfection repose sur sa ressemblance avec la réalité. L'artiste est libre de traduire avec esprit le caractère de l'objet représenté, en admettant qu'il ne s'éloigne pas, de parti pris, des lignes et de la couleur de la vérité, tel est le vraisemblable ; sur ce point, la Renaissance, qui produisit tant d'artistes et tant de chefs-d'œuvre, négligea, presque sciemment, les études principales sur lesquelles repose la connaissance intime des animaux, dont il est impossible de traduire sérieusement les habitudes et la vie, sans les maintenir dans leurs réelles proportions, sans en savoir la charpente intérieure, la myologie,

1. Voir *Gazette*, 2e période, t. XXVIII, p. 407.

les allures et les mœurs, afin d'en préciser les races, l'instinct, l'énergie ou la douleur.

Léonard de Vinci et Albert Dürer s'occupèrent, dit-on, de tracer des règles pour la construction des chevaux, ainsi que les écrivains de leur temps nous le font présumer dans leurs récits; mais, si nous devons déplorer la perte de ces précieux originaux, il nous est facile de constater que les préceptes techniques de cet enseignement ne profitèrent ni à leurs élèves ni aux artistes de leur époque. Les œuvres hippiques elles-mêmes de ces maîtres, toutes spéciales qu'elles étaient, ne font pas preuve d'études bien sérieuses. Il est évident que la comparaison avec la nature leur est défavorable. Sans remonter trop haut dans l'histoire, nous passerons d'abord en revue quelques peintres dont les noms s'illustrèrent au XVII[e] siècle dans la représentation de sujets hippiques.

Salvator Rosa (1615 † 1673), artiste plein de fougue, protégé par les Médicis, laissa les paysages lumineux et sinistres, auxquels il devait ses premiers succès, pour s'adonner aux grandes compositions des tableaux historiques, dans lesquels il sut disposer avec habileté et dramatiquement les groupes animés. Nous avons de lui, au Louvre, un sujet qui fut offert à Louis XIV : la *Grande bataille,* peinte en 1652, dans laquelle bon nombre de chevaux s'agitent avec des poses et des formes prises dans le domaine de la fantaisie. Nous constatons la même insuffisance du dessin réel des animaux dans la *Bataille d'Arbelles* et le *Choc de cavalerie* de son contemporain Jacques Courtois, dit le Bourguignon (1621 † 1676), qui, comme lui, travaillait en Italie.

Le Brun (1619 † 1690), dont la gravure a popularisé les grandes compositions qui le rendirent célèbre, nous offre la même convention pour la forme de la tête et les croupes énormes; le dessin des jambes gratifie celles-ci d'une musculature erronée précédant des jarrets qui demeureraient perpétuellement inactifs avec une telle anatomie, ne répondant nullement à la structure, si bien ordonnée, de cette région des solipèdes.

Philippe Wouwerman (1620 † 1668) dans ses chasses, ses marchés aux chevaux, ses chocs de cavalerie, et Van der Meulen (1634 † 1690), dont l'œuvre hippique fut si importante, procédèrent de la même façon, ainsi que tous les peintres qui s'occupèrent du cheval au XVII[e] siècle.

Avec Charles Parrocel (1688 † 1752), dont le talent florissait dans le commencement du XVIII[e] siècle, nous nous rapprochons de notre époque sans constater de grands progrès. Cependant l'artiste dont nous nous occupons était le fils d'un peintre de batailles et, par goût, servit dans la cavalerie afin de se familiariser avec le cheval, dont son intention était d'étudier d'après nature tous les détails ainsi que les habitudes. On

s'étonne, en voyant ses dessins, du peu de résultat que produisit un contact journalier avec ses modèles qui ne diffèrent en rien, dans son œuvre, des compositions extravagantes de ses devanciers.

Chez Parrocel, la partie anatomique est absolument négligée ; les têtes surtout sont mal construites, et il n'a pas fait avancer le genre équestre dans lequel le Bourguignon, avec sa verve, et Van der Meulen, avec sa finesse, l'avaient précédé. Il animait néanmoins convenablement ses compositions militaires et il eut un certain talent de coloriste.

Le portrait du jeune Louis XV, actuellement au Musée de Versailles, devait être une œuvre consciencieuse du peintre; cependant le cheval en est très difforme et ressemble aux eaux-fortes ornant le traité d'équitation (école de cavalerie de la Guérinière).



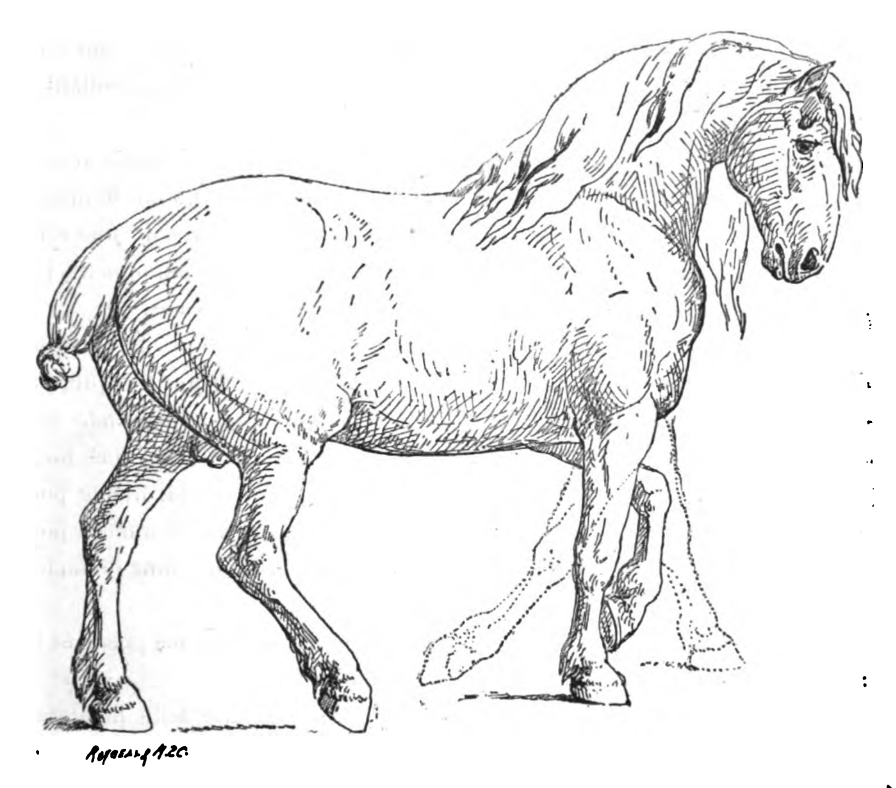
LE PIAFFER, D'APRÈS PARROCEL.

Carle Vernet (1758 † 1835) apparut peu après la mort de Parrocel; c'était un brillant cavalier, homme à la mode, vivant dans la haute société. Il remporta le prix de peinture en 1782 et se fixa à Rome, où il ne fut que médiocrement satisfait de voir comment les anciens peignaient les animaux, sous un même modèle de convention; il commença à réagir fortement contre ce cheval lourd et épais, consacré en France par Le Brun, Van der Meulen et Casanova, qui produisirent toujours des sujets surchargés de chair. Carle s'éloigna franchement des vieilles traditions, préoccupation qui le fit tomber dans l'excès contraire, adoptant le cheval aux formes élégantes, mais souvent grêles, soutenu par des membres longs et minces.

Dans toute l'œuvre de Vernet il n'y a pas un animal autrement qu'au trot, pour figurer le pas. Ses chevaux donnent la ruade en sautant les obstacles, accusant fortement la divergence des quatre membres; ils galopent tous en tenant les pinces des pieds postérieurs fixées au sol. Nous lui reprocherons aussi de faire de trop longues jambes à ses cavaliers, ce qui réduirait beaucoup les capacités thoraciques des montures, déjà maigries par un réseau musculaire un peu accentué. On constate que le bas de la jambe d'un homme de 1m,80, c'est-à-dire grand, avec des étriers longs, ne dépasse, sous le ventre d'un animal ayant un diamètre

de 60 centimètres, que de la hautenr du cou-de-pied; il est très rare que, de profil, l'étrier se détache en entier de la courbe inférieure de l'abdomen.

Le peintre Gros (1771 † 1835), élève de David, eut l'indépendance de sortir des scènes mythologiques, des Grecs et des Romains. Les sujets militaires ne lui manquèrent pas pour exercer son talent.



CHEVAL D'APRÈS LA LITHOGRAPHIE DE GÉRICAULT REPRÉSENTANT LE MARCHAND DE CHEVAUX.

Ayant commencé de bonne heure à dessiner des chevaux, il a surtout traité le beau cheval arabe, au poil soyeux, brillant et lisse, dont Horace Vernet devait, un peu plus tard, nous donner un aspect plus naturel dans la remarquable série de ses tableaux africains. Gros avait déjà acquis toute sa force et toutes ses qualités, faisant grand, en dehors des chemins frayés, et abordant avec hardiesse les personnages et les costumes de son temps, lorsque naquit à Rouen Géricault qui, tout en ayant pour ce maître une profonde admiration, s'efforça de voir la nature sous un point de vue encore plus réel et plus hardi.

Géricault (1791 † 1824), à peine libre de ses études scolaires, se présenta chez Carle Vernet, le peintre équestre en renom. Sa jeune expérience lui indiqua promptement que, sous le prétexte d'élégance, son professeur n'admettait que la sécheresse d'un seul modèle.

Le jeune Rouennais se sentait, par nature, disposé à reproduire un type de vigueur, avec l'ampleur nécessaire aux violents efforts; c'est ainsi que, dans de nombreuses esquisses, il traduisit le cheval de service jusqu'à son voyage en Angleterre. Là, il apprit à allonger un peu les formes et à les dessiner d'une façon moins exagérée, comme contours, mais sans perdre ses qualités : c'est toujours un cheval animé, vaillant et prêt à la lutte.

L'œuvre de Géricault a été d'une importance capitale, comme transition de la fantaisie de ses prédécesseurs à la réalité qu'on demande aujourd'hui. La bibliothèque de l'École des Beaux-Arts possède une série de dessins anatomiques sur la myologie du cheval qui témoignent, par leur exactitude, de la persévérance des recherches de l'artiste.

En examinant ce travail on comprend la préoccupation de Géricault disant : « Un artiste ne doit se livrer à ses inspirations que lorsque, par des études sévères, par des travaux sérieux, il a acquis une grande connaissance de l'art, lorsque le dessin net et précis est passé, chez lui, à l'état d'habitude... Un peintre devrait être assez sûr de lui-même pour jeter sur la toile une figure correcte et pouvoir se passer de modèle pour fixer un mouvement vrai, original, une expression sentie dont le modèle n'est que la charge [1]. »

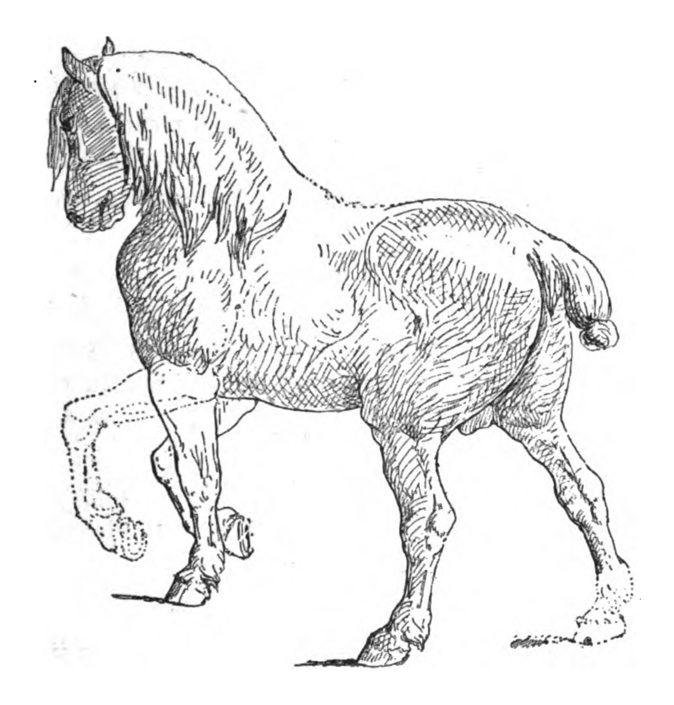
Géricault voulait la science de l'école de David sans les poses et les agencements conventionnels.

On a dit que cet artiste consciencieux possédait une telle habileté à exprimer la nature avec exactitude et vérité, qu'en y regardant bien on arriverait à retrouver l'effet du geste précédent et à deviner celui qui devait suivre; c'est aller trop loin; pour le montrer, je prendrai pour exemple la lithographie représentant un *Marchand de chevaux* conduisant cinq vigoureuses bêtes de trait; l'intention est de les faire cheminer lentement sur un terrain accidenté. La position des membres ne répond ni à l'action présente, ni à celle qui a dû précéder, ni à celle qui suivra; l'animal le plus en vue est au trot, puisqu'il lève ensemble les membres diagonalement opposés. Sur notre croquis du cheval qui fait face à droite, nous avons tracé en points la place des membres, répondant à l'attitude précédente et à celle qui suivra, les deux pieds du côté droit se trouvant en l'air, le corps posera sur la *base latérale gauche*.

1. *Biographie de Géricault*, par M. Ch. Clément.

L'autre animal conservera trois pieds à terre, ainsi que cela arrive surtout à l'allure calme et naturelle du pas progressant sur un terrain montant. Dans ce cas, c'est *l'appui diagonal droit* avec le pied gauche de devant levé et le pied droit qui lui est opposé, par derrière, prêt à partir.

Mais à l'époque de Géricault on ignorait les recherches faites sur les allures, et sa seule observation non guidée par cette théorie, si exercée



DEUXIÈME CHEVAL TIRÉ D'UNE LITHOGRAPHIE DE GÉRICAULT.

qu'elle pût être, n'y suppléait pas. On aura encore pendant longtemps beaucoup de peine à surprendre des détails si fugitifs, sans y être guidé par la connaissance de ce qui doit se produire. C'est dans le mouvement calme qu'on peut se rendre compte du mécanisme réglant la progression des membres; les progrès faits dans la science de la locomotion aident à voir juste.

Géricault a été un réformateur, agissant énergiquement par une recherche concienciеuse de la forme contre la routine, dans sa belle série de dessins hippiques. La relation de sa vie nous apprend qu'il fut peu compris des éditeurs d'estampes; et cependant c'était l'œuvre d'un crayon habile et vigoureux; avec les ressources scientifiques qu'on pos-

sède aujourd'hui, avec son amour de faire vrai, il eût certainement poussé ses études jusqu'à la réussite du mouvement pittoresque absolument juste.

Barye (1796 † 1875), l'éminent sculpteur de notre époque, fut un réaliste, en prenant ce qualificatif dans sa haute expression ; il observait sans relâche, mesurait, dessinait, toujours désireux de comparer et de s'instruire. Il sut trouver la note originale élevée dans la nature, l'attitude noble et majestueuse répondant aux exigences des conditions plastiques. Les dessous de ses animaux sont, pour ainsi dire, naturalisés, tant les têtes osseuses, les attaches musculaires y sont justes.

Après une étude très serrée de la myologie des grands félins, Barye en traduisit les formes essentielles ; il arriva au résumé énergique de leur force et à la grandeur du calme dans le repos d'un animal vigoureux ayant conscience de sa puissance. Ses tigres et ses lions vivent à l'état de types de l'espèce.

On se rend bien compte de l'émoi qui a dû se produire quand l'artiste exposa son grand lion des Tuileries, en 1833 ; c'était de la hardiesse de vouloir remplacer par l'exactitude de la nature et l'aspect énergique au repos, le poncif de lion gras en promenade, tenant du caniche avec sa perruque frisée et ses yeux ronds, accepté en sculpture depuis les temps antiques.

Je sais de bonne source, puisque je le tiens de lui-même, combien la difficulté a été grande, pour Barye, lorsqu'il dut aborder la représentation du cheval, dont les formes et les attitudes nous sont familières. Ici, avec une facture musculaire plus raisonnée, il fallait distinguer des qualités de race, et le mouvement devait traduire une allure constatée, car l'animal s'animera dans un milieu connu, se tenant forcément dans une interprétation plus limitée. Qu'il soit cheval du turf, de selle ou carrossier, sa vie sera le résumé des qualités qui sont la caractéristique de ces différentes catégories.

Les œuvres hippiques du laborieux sculpteur, sans faiblir au point de vue de leur énergique composition, sont moins nettes dans les interprétations du mouvement calme, s'appliquant au cheval.

Nous trouvons la trace de la préoccupation des idées nouvelles qui troublèrent l'artiste dans le bas-relief équestre de Napoléon III du grand guichet du Carrousel ; ce fut une sorte de compromis avec l'allure régulière du pas dont l'exécution sculpturale, manquant de franchise, nous offrit l'œuvre la moins réussie du statuaire.

Personne, plus que Barye, ne mesura les os et les membres des animaux pour en connaître mathématiquement la construction ; la preuve de

ce labeur constant figure sur ses cahiers remplis de notes que possède l'École des Beaux-Arts, à côté d'études analogues à la sanguine et au crayon noir par Géricault. Nul ne songera à accuser ces deux autorités artistiques d'abuser de la sécheresse de ces limites chiffrées et d'une soumission trop rigoureuse à la forme réelle, dans leurs compositions, dont le mérite est surtout de ne pas imposer le côté minutieux de cette recherche. Leur facture est grande. Les plus petits sujets s'ennoblissaient sous le robuste ébauchoir de l'un, devenaient vivants sous le pinceau sérieux de l'autre. Studieux et chercheurs comme l'étaient ces deux maîtres, ils firent beaucoup pour connaître à fond le cheval ; mais, malheureusement, de leur temps, la partie théorique de l'étude du mouvement, en dehors des fantaisies permises dans l'art, n'avait tenté aucun interprète, ainsi que l'étudièrent depuis, scientifiquement et expérimentalement, avec l'autorité de leur nom, MM. Marey, le savant physiologiste, Raabe, l'érudit professeur écuyer, et Meissonier, comme peintre. Les connaissances nouvelles, aujourd'hui, font que la nécessité de faire vrai s'impose aux artistes.

Un des hommes qui a le plus souffert de l'insuffisance de l'enseignement théorique préconisé par nous est sans contredit Fromentin, artiste si bien organisé comme poète et comme peintre : je n'en veux pour preuve que l'aveu sous forme de regret profond qui lui faisait dire que notre époque, émancipée et sans règle, était le produit d'une instruction nulle et d'une éducation détestable. Le passage suivant, que nous empruntons à sa correspondance intime, n'explique que trop bien la constatation de cette lacune à propos du cheval. La lettre est du 18 septembre 1874 : « ... Après avoir beaucoup, mais beaucoup travaillé, je ne suis, moi non plus, pas content de moi. Je ne suis guère plus avancé qu'avant dans la connaissance exacte de mon animal. C'est un monde à étudier ; je commence à peine, non pas à le rendre, mais à en comprendre les proportions et, quant à la science des détails les plus nécessaires à la simple construction, je n'en sais pas le premier mot... Ce que je ne sais pas, je ne le vois pas. Je rends beaucoup mieux ce que je devine que les choses que je consulte ».

On remarquera qu'à l'époque où l'artiste, dans sa sincérité, trouve avec inquiétude que la vraisemblance ne lui suffit plus, il jouissait déjà d'une grande considération justement méritée : en 1874, il était officier de la Légion d'honneur depuis cinq ans ; dès 1850, il avait reçu une deuxième médaille pour des tableaux dans lesquels figuraient des chevaux. Ce peintre éminent, qui avait vu la nature en poète, se montrait sévère pour lui-même et, dans la bouche d'un connaisseur aussi délicat,

une telle appréciation apportait un solide appui au grand principe impossible à éluder dans les arts, qui exige que pour y réussir et même pour s'en occuper, on connaisse, par l'étude, les divers éléments qui en sont la science professionnelle, indépendamment des règles de la composition.

Un ami de Fromentin, M. Louis Gonse, a résumé, après de consciencieuses recherches, la vie et l'œuvre du sympathique artiste dans un intéressant travail paru chez Quantin en 1881. Nous ne pouvons mieux faire, pour terminer, que d'emprunter quelques phrases à cette œuvre exprimant tout ce que nous pensons nous-même du peintre qui nous occupe.

« ... Cependant, malgré sa connaissance du cheval, c'est peut-être pour le dessin si difficile de cet animal et pour son anatomie essentielle que Fromentin laisse le plus visiblement percer l'insuffisance de ses études premières... »

« ... Pendant tout le courant de sa carrière de peintre, on peut dire que le cheval a été pour lui l'objet d'une lutte continue et bien des fois décevante. Ses épanchements intimes, ses lettres en portaient souvent la trace. Il s'irritait avec amertume des obstacles qu'il rencontrait là plus qu'ailleurs... »

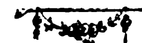
La conclusion est que l'artiste devra s'assimiler la nature par une longue étude et de constantes observations, en s'adonnant à la difficile reproduction des animaux. Il sera largement récompensé d'avoir scrupuleusement obéi aux règles un peu sèches qui constituent la science des proportions, ainsi qu'à la froideur d'un enseignement sur lequel on a dû se baser et qui n'a de conventionnel que le nom, car il est le résultat de l'analyse.

Eugène Fromentin avait une merveilleuse mémoire devant laquelle l'impression dominait le fait; cela répondait à son tempérament. Il possédait d'intuition le parti du beau pittoresque à tirer d'un sujet, mais il sentait qu'il est impossible d'avoir un jugement sérieux sans *l'éducation artistique* établissant la comparaison en instruisant la mémoire; et, comme Géricault, comme Barye, il était de ceux qui affirment que la science, au lieu d'atténuer la force de l'imagination, lui vient en aide en la guidant.

Ce que nous souhaitons à notre époque, si vulgarisatrice, c'est d'avoir le mérite de généraliser l'instruction, base nécessaire de toute interprétation artistique.

DUHOUSSET.

(La fin prochainement.)



LES DONATIONS

ET

LES ACQUISITIONS DU LOUVRE DEPUIS 1880

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

PEINTURES ET DESSINS

II.



Les riches galeries et les cabinets de curieux doivent un jour se réunir au Louvre. La loi française, en mutilant et en tronçonnant les héritages, a détruit les familles de collectionneurs, et désormais il faudra sortir d'un maltôtier enrichi pour espérer faire souche d'amateurs. La fortune d'un honnête homme ne suffit plus à satisfaire ses enfants, et, dans le partage des biens d'une succession, la chose d'art est devenue une chose à enchères. Le lendemain de la mort d'un collectionneur, les héritiers ne se font aucune conscience de cataloguer au plus vite ses tableaux et ses objets précieux, comme si le moindre bibelot aimé d'un parent n'était pas un souvenir inaliénable. La vente après décès arrive bientôt, le commissaire-priseur fait son office, et en voilà pour une mémoire de connaisseur ! Le plus modeste, le moins jaloux des fureteurs ne peut considérer avec indifférence cette perspective d'avenir où la passion de toute sa vie sera banalement changée en billets de banque pour le plus parfait *confort* de ses arrière-neveux. Aussi les gens de goût cherchent-ils au Louvre un refuge certain à leur nom et à leurs collections. Là, du moins, personne ne dispersera les legs faits au Musée, et les amateurs laisseront en lieu digne la meilleure partie d'eux-mêmes. Cette assurance les con-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXVIII, 2e période, p. 346.

sole un peu de la séparation finale, car ils savent tout l'honneur réservé aux donations. Chaque dix ans, le nombre des bienfaiteurs du Louvre s'accroît, et il s'accroîtra encore, au point de rendre difficile l'exposition matérielle de tous les lots offerts. En effet, ce Louvre, cru si vaste et si vaste dans la vérité, contient à grand'peine les chefs-d'œuvre et les raretés de ses diverses conservations; et l'on n'attend pas sans impatience le départ des bureaux du préfet de la Seine, afin d'étendre au pavillon de Flore la suite de nos galeries. Mais les présents considérables des amateurs ne suffiraient pas, malgré leur fréquence, à combler certaines lacunes, si le Conservatoire ne disposait d'un budget annuel pour des acquisitions. Une somme de cent cinquante mille francs, répartie entre sept conservateurs principaux, permet de ne pas laisser échapper les menues occasions courantes, et l'on essaye avec ce modique appoint d'affronter les grandes ventes européennes. Ces acquisitions du Louvre sont les seuls actes publics des conservateurs, tous gens d'étude volontairement confinés d'ordinaire dans la rédaction de catalogues nouveaux ou dans la bonne gestion de leur département. Aussi rivalisent-ils de flair, de goût pour découvrir des œuvres capables de les recommander auprès des connaisseurs sérieux. A une heure troublée de l'administration des beaux-arts, on rêva d'établir au Louvre une *Commission des acquisitions :* si ce projet avait pris forme, il eût été difficile à un galant homme d'accepter le titre ou de continuer les fonctions de conservateur. Sous le prétexte d'un contrôle nécessaire, libéral, voulu par l'opinion, des amateurs suspects, des marchands de tableaux (oui, des marchands!) se glissaient dans le Louvre, avec le dessein d'imposer leurs préférences ou d'écouler leurs marchandises. La place prise d'assaut par un bon arrêté ministériel, on aurait fait main basse sur les prérogatives des conservateurs, on les eût dépouillés du droit d'initiative, ou du moins des votes dûment homologués seraient venus combattre chacune de leurs propositions. Cette commission était, sous un déguisement habile, un véritable comité de défiance. Or il n'est permis à personne de suspecter les connaissances ni le goût des conservateurs du Louvre, à moins d'arguments décisifs. Comment! un jeune homme entre au Louvre avec le titre d'attaché, il étudie, compare, voyage, il s'affine l'œil, il apprend les maîtres, il fait ses preuves; après vingt années de travail, il occupe un siége de conservateur, et vous doutez de sa compétence spéciale, et vous voulez le faire tenir en laisse par des intrus, dépourvus assurément d'une telle éducation! Dans les choses de l'art, les opinions inconsistantes de trente délégués officiels ne vaudront jamais le sentiment éclairé d'un conservateur. Le public juge moins désobligeamment les conservateurs du Musée :

il nous donne toute sa confiance et ne nous considère pas comme de simples enregistreurs de tableaux. Nous avons à ses yeux des mérites plus sortables. Il n'est pas de jour où des visiteurs ne nous arrivent apportant des toiles, des esquisses, des statuettes, des bronzes, des ivoires, afin de les soumettre au jugement des conservateurs, comme s'ils étaient sûrs de trouver au Louvre les appréciations les plus délicates et les plus raisonnées. Il ferait beau voir alors un conservateur, mal conseillé par sa prudence, fuir d'aussi flatteuses consultations : de pareils dérobements rendraient indispensable la ci-devant commission des acquisitions. Il serait fort imprudent, en effet, de confier l'achat d'œuvres capitales à un homme incapable d'*attribuer* sainement telle peinture à tel artiste, tel tableautin à tel petit maître. Au saut de l'œil, au premier examen, un juge exercé discerne le caractère, le faire, les types, la composition, le dessin, la couleur d'un peintre et si parfois une hésitation arrête ses regards, sa sentence en sera d'autant plus mûrie, d'autant plus certaine. Cette pénétration des maîtres, indispensable à tout attaché du Louvre, peut nous donner devant le public un peu du prestige des divinateurs; mais cette sorte de seconde vue ne constituerait pas à elle seule un conservateur parfait. Il importe d'appliquer aux acquisitions le flair le plus impeccable, les subtilités d'analyse les plus insaisissables, les finesses les plus déliées. Il faut savoir répondre aux malcontents comme la grande Mademoiselle répondit une fois à Christine de Suède. La reine de Suède assistait un soir, sur les terrasses de Fontainebleau, à un feu d'artifice tiré en son honneur. Tout à coup des fusées vinrent tomber aux pieds de Christine. La grande Mademoiselle, effrayée du danger, voulut entraîner ailleurs la princesse. Mais Christine résista et dit en riant : « Comment! une demoiselle qui a été aux occasions et qui a fait de si belles actions a peur? » Alors Mademoiselle : « Je ne suis brave qu'aux occasions, et c'est assez pour moi. » Les « occasions » d'un conservateur, ce sont ses acquisitions : elles sont ses meilleurs succès et ses meilleurs titres de gloire. Pour elles, il emploiera de longues semaines, souvent de longs mois, à la poursuite, à la découverte, à la négociation d'une pièce rare, ou d'un morceau du premier ordre. Il sera inquiet, mystérieux pendant la durée de ses recherches; puis, sitôt un achat conclu, il retrouvera sa sérénité ordinaire, et n'avouera pas sans une certaine pointe de coquetterie les difficultés de sa nouvelle conquête.

Ces années dernières, le Louvre a pu s'enrichir de peintures de haut intérêt. Par deux fois (juillet 1880 et mars 1881), des chefs-d'œuvre d'art italien, des fresques de Fra Angelico et de Sandro Botticelli furent apportés de Florence par M. de Tauzia. M. de Tauzia exerçait alors les fonctions

de conservateur des peintures, et son amour des grands Primitifs devait influencer heureusement ses choix. D'ailleurs, de récents voyages en Italie l'avaient renseigné sur les rares acquisitions possibles, car la terre classique des arts ne contient plus guère aujourd'hui de chefs-d'œuvre en liberté ; ou si certains collectionneurs, certains marchands proposent à des étrangers l'achat d'un ouvrage d'importance, il devient malaisé de lui faire franchir la frontière : la maréchaussée, la douane courent sus au ravisseur, et, à moins de circonstances favorables ou d'habiles manèges, vous risquez de manquer votre enlèvement. L'Italie, peu confiante dans ses maîtres de l'avenir, veut sans doute se ménager pour ses vieux jours les maîtres du passé : aussi le gouvernement entrave-t-il de son mieux et interdit-il même la sortie de toute peinture ancienne hors du royaume. Il a donc fallu les détours d'une diplomatie raffinée pour entrer en possession des trois fresques de Fra Beato et de Botticelli[1]. Un panneau de Domenico Ghirlandajo, peint avec un sentiment de nature très étrange complétait cette double acquisition de M. de Tauzia. La *Crucifixion* de Fra Angelico et le *Portrait* du Ghirlandajo étaient payés 49,000 francs à M. Bardini, marchand de Florence ; les deux fresques allégoriques du Botticelli provenaient de l'ancienne villa des Tornabuoni et elles étaient achetées 46,517 francs au propriétaire actuel de ce palais, le chevalier Petronio Lemmi. Cependant M. de Tauzia ne négligeait pas les maîtres des autres écoles et, le 14 mai 1881, il rapportait de Londres un superbe Thomas Lawrence, le *Portrait de lord Whitworth*. Ce lord Whitworth était ambassadeur d'Angleterre à Paris en 1802; il avait, entre autres mérites, l'avantage d'une belle taille, d'une belle mine. En diplomatie, la correction du profil ou l'allure noble du personnage ne sont pas choses méprisables, et tel a vaincu par ces seules armes, sans avoir jamais usé de ressources plus intelligentes. Lord Whitworth avait donc une tête à peindre, une vraie tête à la Lawrence : aussi le portraitiste anglais s'abandonna-t-il à tout l'humour énergique de sa palette si forte. Une estampe de Charles Turner vulgarisa *Lord Whitworth* pour les paisibles sujets de Sa Majesté britannique, mais cette gravure en manière noire interprète trop librement l'original, et les Lawrence ne se paraphrasent point sans danger. Ce portrait fut acquis 9,360 francs à la vente de M. Bale, de Londres. Vers le même temps, M. de Tauzia achetait 47,500 francs un tableau de Jean Steen, la *Mauvaise compagnie*. Un cavalier venu à la ville s'est attardé chez les ribaudes, il a bu frais, mangé salé. Bouteilles cassées et vin

1. Relire au sujet de ces fresques les articles si compétents de M. Ch. Ephrussi. (*Gazette* de février 1881 et de mai 1882).



répandu, le bel ami s'endort au giron d'une mignonne : alors, on le détrousse, on se partage ses écus, sa montre, son épée, et sur le minuit on le poussera dehors comme un malotru valet. Ce petit sujet de débauche est du meilleur Steen, du Steen des jours sans hâte, où des empâtements d'une adresse incomparable fixaient la malice de ce Hollandais prestigieux. Deux Théodore Rousseau, un Gustave Ricard, un *Grenadier* de Charlet et un *Paysage d'automne* de Ziem suivirent de près le Jean Steen.

Vers les derniers mois de 1881, M. A. Gruyer, de l'Institut, prenait la lourde charge de conservateur des peintures du Louvre. Ses nombreux écrits sur Raphaël et son titre d'académicien étaient ses meilleurs garants. Les traditions de l'Académie des Beaux-Arts devaient diriger ses actes et ses goûts. Tout le portait vers l'art supérieur; aussi s'estima-t-il peut-être singulièrement servi par les circonstances le jour où l'administration des Beaux-Arts lui envoya de l'hôtel Drouot le *Combat de cerfs* et l'*Homme blessé* de Gustave Courbet. Sûrement, les préférences de M. Gruyer ne semblèrent pas se fixer à cet idéal nouveau et il rêva pour ses galeries des œuvres différentes. On le vit bien tout récemment, au mois de mai 1883. M. Gruyer rapporta d'Italie une peinture célèbre connue sous le nom du *Raphaël de M. Morris Moore*. L'auteur des *Vierges de Raphaël* devait méditer depuis longtemps cette acquisition. Dès 1859, M. Gruyer s'était en effet très hautement prononcé sur le caractère authentique de ce tableau, fort contesté par certains connaisseurs. Sa déclaration était en belle forme, décidée et convaincante à force de bonne foi[1]. Malgré le tour pressant de ses raisons, M. Gruyer ne persuadait pas la partie adverse, les Reiset, les His de la Salle, les Triquety, les Mundler, tous gens ininfluençables. M. Reiset surtout ne voulait rien entendre : le Raphaël tant discuté n'approcha donc pas le Louvre. Aujourd'hui la querelle a perdu de sa première chaleur et le *Raphaël de Morris Moore* occupe une place d'honneur dans le grand salon carré. M. Gruyer ne pouvait mieux venger Raphaël. Il faut se réjouir de ce dénouement, car, en dépit de toutes les discussions possibles, ce panneau attribué au maître d'Urbin est une pure merveille. On l'a payé 200,000 francs, il les vaut; on l'a mis au salon carré, il le mérite; on a entendu de malintentionnés l'attaquer, il les brave tous dans son exquise beauté. Cessons un peu d'être si fort médusés par le prestige des noms et laissons-nous empoigner par la séduction des choses. Le tableau représente Apollon et Marsyas dans l'instant de leur lutte. Marsyas, assis sur le premier site, joue de la flûte devant Apollon debout non loin de lui. Un paysage délicieux encadre les

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er juillet 1859.

personnages. La gracilité des formes nues, la poésie, l'enchantement de cette simple scène sont inexprimables et l'on pourrait citer parmi les Raphaëls les plus incontestables certaines toiles infiniment moins heureuses de sentiment. L'habileté de doigts y est consommée, trop consommée peut-être pour un ouvrage de la jeunesse de Raphaël, car sous les yeux du Pérugin, le Sanzio peignait très simplement, très-légèrement.

Au mois de juillet de 1882, trois précieux petits panneaux, provenus de la collection du peintre Timbal, étaient cédés au Louvre par la veuve de l'artiste-amateur : le *Martyre des saints Côme et Damien*, par Fra Angelico; une *Vierge à l'œillet*, de l'école de Raphaël, et le *Portrait du chevalier de Saint-André*, attribué à l'école des Clouet. Le *Martyre* du Fra Beato Angelico faisait partie de la prédelle d'un tableau appartenant au monastère de Saint-Marc de Florence; aussi ses dimensions ne dépassent point la mesure ordinaire des compartiments inférieurs d'un retable. M. Gruyer raconte l'histoire de la *Vierge à l'œillet* aux premières pages du *Catalogue de la collection Timbal :* « Dans l'œuvre de Raphaël, écrit le conservateur des peintures, cette Vierge peut se placer vers l'année 1507. Elle dut avoir une grande vogue, car il en fut fait dans l'école de nombreuses répétitions, à quelques-unes desquelles peut-être Raphaël lui-même ne resta pas tout à fait étranger. D'après M. Passavant, le tableau original serait à Lucques, chez le comte Francesco Spada, et on lirait derrière le panneau l'inscription suivante : *Per la N. Donna SS. ricevuto* 80 *scudi*. Nous avons fait, à Lucques même, d'inutiles recherches pour retrouver ce trésor. La même composition, malheureusement fort retouchée, était à Rome dans la collection Camuccini. M. Passavant signale encore d'autres reproductions de ce tableau : dans la galerie du baron Speck-Sternburg, à Lützshena, près Leipzig; à Rome, au palais Albani et au palais Torlonia; à Pérouse, dans la maison Bourbon Sorbello; à Lorette, dans le trésor de la *Santa Casa;* à Urbin, dans la maison Giovannini; à Brescia, dans la galerie Tosi; à Wurzbourg, chez le professeur Frœhlich, etc... Au milieu de cette indétermination, l'exemplaire qui vient de passer de la collection Timbal au musée du Louvre présente un sérieux intérêt. » La prudence de M. Gruyer doit nous servir de sauvegarde ici, car pour un peu l'on serait tenté d'être trop laudatif ou trop affirmatif, et il est défendu d'aventurer hors de propos le nom de Raphaël. Le *Portrait de Monsieur de Saint-André,* gouverneur du Lyonnais, Bourbonnais et autres lieux, offre des difficultés analogues d'attribution. Serait-il toujours bien avisé d'inscrire à l'œuvre des Clouet toutes les portraictures de l'époque des Valois? Assurément, les Jannet ont produit une infinité d'œuvres, mais leur fécondité, même à la supposer

incessante, ne pourrait pas expliquer à elle seule le nombre incroyable de portraits connus sous leur nom. Il faut donc les supposer dirigeant une pléiade d'élèves et les envoyant de Paris, de Tours ou de Blois dans les châteaux de l'Ile-de-France ou de la Normandie. Là, ces habiles imitateurs des Clouet observaient les procédés appris sous de tels maîtres et savaient s'approprier la manière des Jannet, au point de faire souvent illusion aux plus ombrageux connaisseurs d'aujourd'hui. Aussi M. Gruyer catalogue-t-il le *portrait* de gentilhomme de la collection Timbal sous la rubrique d' « école des Clouet ». L'an passé, le conservateur des peintures avait déjà fait toutes ses réserves en achetant 6,500 francs un petit portrait attribué de même aux Clouet. Ce panneau représentait Jean de Bourbon-Vendôme, comte d'Enghien. Ce dernier morceau avait suivi de trois mois l'entrée au Louvre d'une *Étude d'homme, vu en buste,* ouvrage d'un Florentin de la belle époque.

Tel est l'ensemble des peintures acquises par le Musée depuis quatre ans. La conservation des dessins s'accrut, elle aussi, avec les ressources de notre budget ordinaire, car, malgré les nombreux dons des amateurs, ce département compte encore certaines lacunes. Les dessins des modernes surtout ne sont pas en nombre avouable : *quatre* Bonington, *six* Delacroix, *un* Delaroche, *trois* médiocres Gavarni, *cinq* Charlet, *deux* Raffet, et les autres à l'avenant. Si cet abandonnement fâcheux durait toujours, on pourrait craindre un vide regrettable dans la série chronologique de notre collection : l'école moderne se trouverait risiblement représentée, et les curieux de l'avenir chercheraient vainement au Louvre les vrais caractères du dessin de nos artistes au XIXe siècle. Les vieux maîtres français, les Poussin, les Le Brun, les Mignard, les Corneille, les Boulogne, les Lesueur emplissent nos cartons et forment la base de nos trente-huit mille dessins, mais, en vérité, ce fonds historique, si complet soit-il, ne nous dispense nullement de songer aux modernes. Il faut, au contraire, entreprendre avec persévérance une suite de croquis signés des meilleurs noms de ce temps, pour tâcher d'établir l'équilibre entre les maîtres anciens et les maîtres nouveaux. M. de Tauzia vient de commencer cette œuvre si désirable en achetant de très beaux dessins d'Ingres : on ne pouvait mieux inaugurer la réforme. Cette détermination nous a valu deux admirables portraits : la *Famille Lazzerini de Florence* et *Mademoiselle Boimard,* fille du vieil architecte Delorme. Le groupe de la famille Lazzerini, groupe amoureusement caressé avec la pointe d'une exquise mine de plomb, est l'un des plus parfaits morceaux d'Ingres en ce genre. Lazzerini était le médecin du ménage de M. Ingres; il avait assurément traité ses malades en toute conscience, mais un pareil

portrait eût payé les consultations de toute une Faculté. L'expert Féral nous vendit le *Lazzerini* 1,500 francs. *Mademoiselle Boimard* provient de la vente du peintre Lehmann. Le visage de cette jeune fille est modelé avec une délicatesse inouïe et avec une insaisissable légèreté de main : c'est la fleur, le souffle du crayon d'Ingres. A la même vente Lehmann, où *Mademoiselle Boimard* se cotait 5,000 francs, le musée choisissait une *Étude de bras* destinée à l'Antiochus de la *Stratonice*.

Avec ces trois Ingres, M. de Tauzia acquérait de M. E. Chesneau huit croquis de Pagnest. Pauvre Pagnest, pauvre grand oublié, vous êtes mort trop jeune, vous avez laissé des chefs-d'œuvre trop peu nombreux pour forcer l'attention des indifférents! Il y avait en vous le génie d'un portraitiste de haute race et vous seriez devenu l'égal de Gérard ou même son vainqueur. Il était de toute justice de faire entrer au Louvre ces dessins de Pagnest afin d'y expliquer plus profondément la nature de cet habile homme disparu à vingt-huit ans. Par un hasard heureux, nos croquetons à la plume sur papier végétal furent les *premières pensées* des portraits de M. de Nanteuil et du comte de Pradel. Voilà donc deux ouvrages de Pagnest commentés par ces griffonnis sommaires. L'un d'eux est même sauvé de l'oubli, car le portrait du comte de Pradel ne fut point achevé, et sauf l'ébauche de la tête précieusement conservée dans la famille du dignitaire de la Restauration, rien ne rappellerait cette œuvre du malheureux artiste, si ces dessins avaient disparu.

Au mois d'avril de l'an dernier, un chanoine de Versailles, M. l'abbé Gallet, proposait au Louvre une bien attrayante série de *crayons*. L'abbé Gallet fut vicaire d'une des grandes paroisses de Paris et l'on en aurait fait un évêque, s'il avait eu le tempérament moins impressionnable. Il tenait d'un vieux parent un plein carton de *sanguines* attribuées justement au pastelliste-miniaturiste Liotard. Ce nom d'artiste suisse ne figurait pas sur nos inventaires : aussi M. de Tauzia s'empressa-t-il d'acquérir le lot de l'abbé Gallet. C'est une suite de trente petits feuillets d'environ vingt centimètres de hauteur représentant des hommes et des femmes du Levant. Il y a là des brodeuses de Constantinople, des Circassiens, des femmes de l'île de Scio, des jeunes filles de l'île de Paros, des nains, des personnages de la cour du Grand-Seigneur; on rencontre encore le portrait de M. Péleran, consul de France à Smyrne en 1738, le portrait enturbanné du célèbre comte de Bonneval, devenu Achmet pacha. Ce sont, sans aucun doute, les pages d'un livret de notes, d'un album de voyage. Et, en effet, jamais artiste du XVIII[e] siècle n'aura voyagé comme Liotard. Il parcourut toute l'Europe, séjourna dans toutes les cours, voulut voir tous les pays. C'était un fantasque, un chercheur de



L. Dumonstier del. Héliog. Dujardin.

Mme DE LONGUEVILLE

(Collection du Baron Schwiter, au Louvre.)

Gazette des Beaux Arts. Imp. Eudes.

renommée : il s'habillait à la turque et laissait croître sa barbe, comme Jean-Jacques. Auprès de nos peintres modestes et casaniers, tous tapis au Louvre ou aux Gobelins, ce maître tapageur semblait un capitan de comédie. Il était brusque d'allures, étrange dans son parler, plein de théories bizarres, et par-dessus tout, vaniteux comme un Genevois. Mais sa vie agitée, ses équipées à travers le monde ne devaient guère servir sa mémoire, et, sans la *Belle Chocolatière* du Musée de Dresde, le turban et la barbe de Mahomet n'auraient point sauvé de l'oubli le *peintre turc*. Ses pastels, tant vantés par ses contemporains et ses compatriotes, n'égalent pas le moindre ouvrage d'un élève de Perronneau. La finesse de ses miniatures le place, au contraire, parmi les plus habiles continuateurs de Petitot, et l'on doit attribuer à son éducation première, à l'influence de son vieux maître de Genève l'extrême dextérité de ses doigts, comme aussi sa méthode d'arrangement. Les leçons de Massé et l'air de Paris donnèrent le tour aimable, le sourire invisible des touches, mais la science manuelle de cet art lui était familière dans ses plus délicates formules avant même son départ pour la France. Les dessins de ce maître, et principalement les sanguines venues au Louvre dernièrement, sont de vraies *études* de miniaturiste ; les visages des personnages paraissent surtout des préparations pour miniature, et l'on devine là le charme si précieux de ses petits ouvrages terminés. Il traite les costumes et les mains avec moins de souci, mais en essayant de pasticher le faire de Watteau, un faire gras et libre.

L'acquisition des trente dessins de Liotard fut bientôt suivie au Musée d'une importante nouveauté. Dans le choix de peintures et de sculptures cédées à l'État par la veuve du peintre Timbal, M. de Tauzia obtenait, au prix de vingt-cinq mille francs, un croquis de Raphaël, la *Vierge, l'Enfant, saint Sébastien et saint Roch*. D'une plume exquise et toute péruginesque, le Santi a profilé sur ce feuillet-là une madone et deux saints d'une juvénilité de formes vraiment adorable. « Un dessin, écrit M. de Tauzia dans le *Catalogue Timbal*, un dessin également à la plume, à l'Institut Staedel de Francfort, offre une analogie frappante avec la *Vierge, l'Enfant, saint Sébastien et saint Roch*. Sans modifier sa composition, le maître a substitué saint Nicolas de Tolentino à saint Sébastien ; quant au second assistant, il ne l'a pas indiqué dans le dessin de Francfort. La Madone de la maison Ansidei, peinte par Raphaël en 1505, aujourd'hui dans la galerie du duc de Malborough, au château de Blenheim, se rapproche mieux que toute autre, par la disposition de la scène, le nombre et l'attitude des personnages, des deux admirables études des collections Timbal et Stædel. » Cette note savante indique la destination de ces *pre-*

mières pensées et fixe même l'époque probable de leur mise au jour; car M. de Tauzia ajoute : « Les deux projets semblent avoir été conçus presque simultanément par Raphaël encore très jeune; néanmoins, l'influence du Pérugin est plus sensible dans le dessin de la collection Timbal que dans celui de Francfort. » Les cassures de robe de la Vierge, l'allongé des visages, les hachures à arêtes de notre dessin révèlent, en effet, les types et la méthode du peintre de Pérouse. C'est là un beau jeune croquis de grand maître. Timbal l'avait tiré de la collection Vallardi, pour être le plus frais ornement de sa maison, et il en avait fait le pendant de son dessin de la *Belle Jardinière*, légué par lui au Louvre : deux merveilles se souriant l'une à l'autre.

La plus récente et la dernière acquisition du département des dessins est l'achat de dix-neuf *crayons* de Daniel Dumonstier. Cette suite de portraits du XVII[e] siècle naissant provient du cabinet de M. le baron de Schwiter, cabinet si varié en maîtres français. L'aimable collectionneur avait découvert ces crayons à Nancy, où il avait pu les payer *un* franc chaque chez un vieux fripier juif. Il y a quarante ans de cela! Aujourd'hui la mode est aux Dumonstier, et les fripiers de Nancy ne sont plus si faciles à vivre. Il faut se pourvoir maintenant de sommes considérables pour prétendre à ces œuvres autrefois si dédaignées. Ne regrettons pas néanmoins ce temps où un Daniel se cédait à vil prix comme un fatras inutile : mieux vaut payer le même dessin douze cents francs et savoir en jouir pleinement. C'est acheter encore le plaisir à bon compte, car il y a double attrait aux crayons de Dumonstier. Il y a l'agrément expressif du faire et puis l'intérêt historique des figures. Ces deux moyens de séduction se fortifient l'un l'autre pour rendre désirable chacun des portraits du maître. Le Louvre possédait déjà dix dessins de Daniel, et de ce nombre les mi-corps du chancelier Sillery, du duc de Longueville, de César de Vendôme, de la comtesse de la Suze, excellents ouvrages du crayonneur de Louis XIII; mais les dix-neuf « portraitures » nouvelles ne laissent pas d'intriguer singulièrement les regards. A en croire les *légendes* de lettres majuscules écrites sur chacun de ces feuillets, nous aurions réuni là l'une des plus belles compagnies de France. On y verrait la marquise de Sablé, ce charmant trésor de folie, la pétulante M[me] de Puisieux, la dolente et gracieuse M[lle] de Sully, petite-fille du grand ministre, Marie de Gonzague, reine de Pologne, Louise de Lorraine, veuve d'Henri III, la duchesse de la Trémouille, M[me] de Montmorency, et surtout la duchesse de Longueville, dans la grande fleur de sa beauté intelligente. Auprès de ces têtes de femmes si nobles et si pleines de vie, l'on devrait reconnaître le prince de Phalsbourg, fils naturel du cardinal

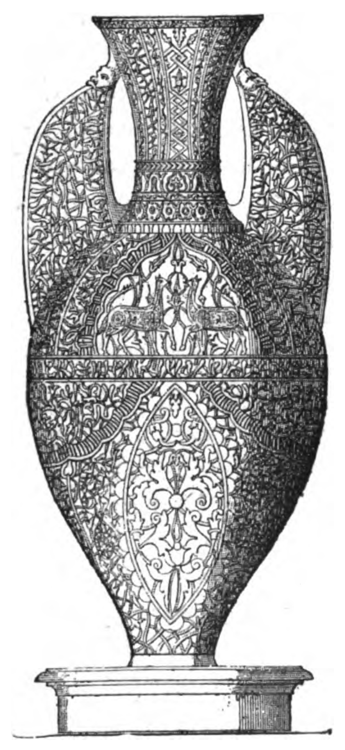
de Lorraine, François de Montmorency, comte de Boudeville, le maréchal d'Ancre, François de Béthune, fils de Sully, le maréchal de la Force, le marquis de Mirabel, ambassadeur d'Espagne; puis le président de Thou, l'abbé de Saint-Cyran, l'évêque d'Albi, de la maison du Lude, le frère Paolo Sarpi, théologien de la république de Venise, « l'un des plus savants hommes de son siècle ». Une telle assemblée serait assurément digne de nos révérences, si l'on osait se fier aux inscriptions de chaque feuillet; mais le caractère suspect des lettres majuscules fait craindre plusieurs noms de fantaisie. Ni Mme de Longueville, ni Mme de Sablé, ni le Phalsbourg, ni le Béthune, ni le maréchal d'Ancre ne peuvent inquiéter; ils sont, au contraire, très conformes aux estampes et documents de l'époque : il n'en est pas de même de certains autres infiniment moins orthodoxes. Toutefois l'on oublie vite la sévérité historique en face de cet ensemble de crayons excellents. Cherchez parmi nos portraitistes contemporains deux hommes capables d'imprimer à des physionomies une semblable vitalité et sachant, à l'égal de Dumonstier, la conséquence d'un trait? Vous en trouverez un, à coup sûr, c'est notre grand artiste Gaillard : celui-là dessine comme un Clouet, il pénètre son modèle comme un Holbein. Ainsi donc, depuis la mort de M. Ingres, il a fallu l'apparition d'un graveur de haut style pour réapprendre à nos peintres français les vrais principes de l'art des ressemblances. Dumonstier leur serait d'un exemple profitable; ils reviendraient, par son imitation, aux finesses pénétrantes, à la vision morale des âmes, au pétillement d'esprit.

Ces dix-neuf crayons de Daniel Dumonstier terminent les acquisitions du département des dessins. Toutes ces nouveautés, peintures ou croquis, complètent peu à peu nos collections, et, en dépit de nos misérables cent cinquante mille francs, nous enlevons encore aux étrangers de bonnes occasions et de beaux morceaux. Mais la lutte avec l'Allemagne, avec l'Angleterre ne pourrait se prolonger, si le parlement refusait toujours de développer notre budget annuel. Le musée de Berlin, de ce Berlin cru si pauvre, dispose chaque année de *neuf cent mille* francs, et ses conservateurs, pourvus de pareilles ressources, s'enrichissent d'ouvrages du premier ordre. Nous laisserions-nous vaincre sur ce terrain-là? Assurément la Prusse est née d'hier, elle a des allures de parvenue, elle veut meubler au plus vite ses galeries publiques; mais notre vieux Louvre serait bientôt égalé, malgré ses trésors et malgré le prestige séculaire de ses chefs-d'œuvre, si l'État ne créait enfin la *Caisse des Musées*.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.

LES ARTS ARABES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



VERRERIE. — Depuis les Phéniciens, auxquels on attribue l'invention du verre, l'art de le fabriquer a été cultivé par tous les peuples asiatiques, les Perses et les Égyptiens principalement. On a retrouvé à Ninive des objets de verre antérieurs de sept à huit siècles à l'ère chrétienne. Sous les Romains, les verriers d'Alexandrie, attirés à Rome, fabriquaient de belles coupes de verre émaillées. Les Arabes n'eurent donc qu'à perfectionner un art très connu avant eux.

Ils y acquirent bientôt une supériorité remarquable. Les échantillons que nous possédons encore de leurs vases dorés et émaillés révèlent une grande habileté chez leurs auteurs; on en jugera facilement par les dessins disséminés dans notre ouvrage[2]- surtout par les lampes de mosquée qui forment une des planches coloriées du volume. Suivant plusieurs auteurs, ce serait aux verriers arabes que les Vénii, tiens, en relations constantes avec eux, empruntèrent les procédés qu donnèrent tant de réputation aux verreries de Murano et de Venise.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXVIII, p. 508.

2. Nous rappelons à nos lecteurs que cet article est emprunté à un ouvrage remarquable du Dr G. Le Bon, *La Civilisation des Arabes*, qui vient de paraître à la librairie Firmin-Didot.

Céramique. — L'emploi de faïences recouvertes d'un émail polychrome est très ancien. On les retrouve, en effet, dans les ruines des anciens palais de la Perse. Les Arabes en firent bientôt usage pour orner les mosquées, au lieu de mosaïques, procédé de décoration d'une exécution beaucoup plus longue et beaucoup plus difficile. Leurs plus anciennes mosquées, celles de Cordoue, de Kairouan, etc., contiennent des échantillons divers de faïences coloriées. Il en fut bientôt de la céramique comme de l'architecture. Après avoir emprunté à d'autres peuples les procédés techniques d'exécution, ce qui concerne le métier proprement dit, les Arabes surent créer, surtout en Espagne, des œuvres artistiques d'une originalité frappante et d'une perfection qui n'a pas été dépassée.

L'usage des poteries émaillées remonte, chez les Arabes d'Espagne, au xe siècle. Ils possédaient des fabriques célèbres qui envoyaient leurs produits dans le monde entier. Nous avons vu de magnifiques plaques de revêtement en faïences émaillées à reflet métallique du xiiie siècle, qui ont, avec les produits que les Italiens désignèrent plus tard sous le nom de majoliques, une analogie frappante. Le mot même de majolique, dérivé sans doute de Majorque, où se trouvait une importante fabrique musulmane, a fait généralement admettre que les procédés de fabrication furent empruntés aux Arabes.

Le spécimen le plus connu de la céramique arabe est le vase de l'Alhambra. Ce beau vase, de 1m,35 de hauteur, est recouvert de dessins bleus et or sur fond blanc jaunâtre : on y voit des arabesques, des inscriptions et des animaux fantastiques rappelant des antilopes. Sa forme a ce cachet d'originalité propre à toutes les œuvres d'art des Arabes.

Les plus importants centres de fabrication de la céramique arabe se trouvaient dans les royaumes de Valence et de Malaga. C'est dans cette dernière ville, écrivait le voyageur arabe Ibn Batoutah, en 1350, « qu'on fabrique la belle poterie ou porcelaine d'or que l'on exporte dans les contrées les plus éloignées ».

Une des plus célèbres fabriques de poterie était celle de Majorque. Elle devait être fort ancienne, puisque la conquête de cette île par les chrétiens remonte à 1230.

Lorsque les Arabes furent expulsés de l'Espagne, l'industrie des faïences, de même d'ailleurs que toutes les autres industries, tomba rapidement. « Aujourd'hui, dit M. du Sommerard, la production est nulle, et les fabriques ne font que de grossiers ustensiles de ménage ».

On a découvert en Sicile des faïences qui ont fait supposer que les musulmans y avaient créé quelques fabriques ; mais les échantillons retrouvés les rapprochent davantage de l'art persan que de l'art arabe,

et il est possible qu'ils y aient été introduits par voie d'importation.

Le musée de Cluny possède une collection magnifique de faïences hispano-arabes et de celles supposées sicilo-arabes.

Les musées d'Europe renferment beaucoup de poteries imitées de celles des Arabes d'Espagne. L'imitation se reconnaît aisément aux fragments d'inscriptions mélangés aux ornements. Les potiers étrangers, prenant ces inscriptions pour de simples motifs d'ornementation, tâchaient de les copier.

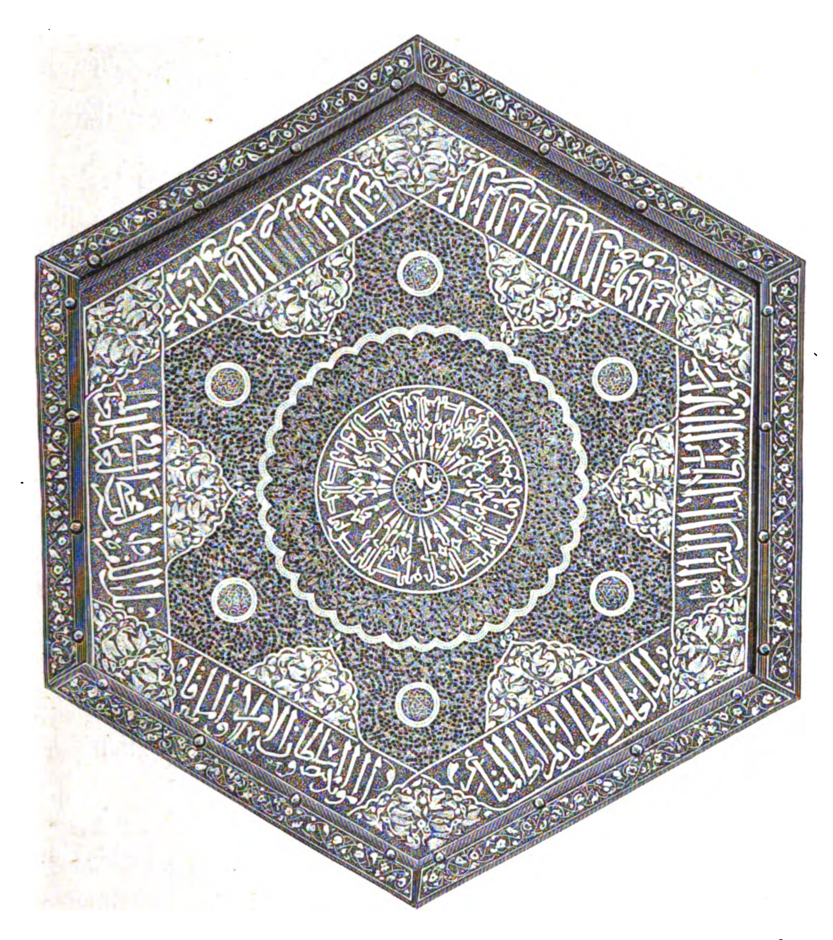
On trouve encore en Arabie et dans les principales villes du Levant des porcelaines chinoises recouvertes d'inscriptions arabes généralement dorées sur fond bleu ou sur fond blanc. Elles ont été fabriquées sans doute par des ouvriers musulmans établis en Chine et qui ne devaient pas être rares sur la population de 20 millions de disciples du prophète que renferme le Céleste Empire.

Étoffes, tapis et tentures. — Les étoffes et tapis de l'époque brillante de la civilisation arabe ne sont pas parvenus jusqu'à nous. Les plus anciens, et encore sont-ils extrêmement rares, ne remontent pas au delà du xii[e] siècle. Nous savons par les chroniques que les tapis, velours, soieries, fabriqués dans les ateliers de Kalmoun, Bahnessa, Damas, etc. étaient recouverts de personnages et d'animaux. On trouvera, dans notre ouvrage, des dessins d'anciennes étoffes arabes ou copiées sur d'anciens modèles de même provenance. Il y a fort longtemps que la fabrication de celles figurant des personnages a cessé dans tout l'Orient.

Il nous resterait à étudier maintenant l'architecture des Arabes, et à terminer ainsi notre examen de ces œuvres merveilleuses créées par les disciples du prophète. Mais, limités ici par le cadre d'une Revue, nous ne saurions reproduire notre long travail et nous nous bornerons à en extraire un court aperçu.

Architecture. — L'archéologie moderne s'est peu occupée des monuments laissés par les Arabes. Beaucoup d'entre eux sont situés bien loin, et leur étude n'est pas toujours facile. En dehors de trois ou quatre monographies importantes, consacrées presque exclusivement à l'Alhambra et aux mosquées du Caire et de Jérusalem, les livres sont à peu près muets sur eux. Bâtissier, auteur de l'une des meilleures histoires de l'artecture que nous possédions, écrit, dans la dernière édition de son *Histoire de l'art monumental,* portant la date de 1880, « que l'histoire de l'architecture musulmane est en grande partie à faire », et il regrette d'avoir eu à traiter ce sujet d'une façon si incomplète. Ce savant auteur commet

en effet plusieurs erreurs. On ne voit figurer, du reste, parmi les nombreuses gravures de son important travail, aucun monument musulman de la Syrie, de la Perse ou de l'Inde, et la mosquée d'Égypte, qu'il donne comme type, représente certainement, avec sa porte et ses fenêtres rec-



PARTIE SUPÉRIEURE D'UNE TABLE EN BRONZE INCRUSTÉ D'ARGENT.

(Travail du XIII[e] siècle.)

tangulaires, sa coupole bulbeuse, le plus mauvais spécimen que l'on pouvait choisir de l'architecture arabe de l'Égypte.

Sédillot, qui a publié la deuxième édition de son *Histoire des Arabes* en 1877, manifeste des regrets analogues. « On doit regretter, dit-il, que l'on n'ait pas encore étudié d'une manière générale les édifices que les Arabes ont élevés en Syrie, en Mésopotamie, en Perse et même

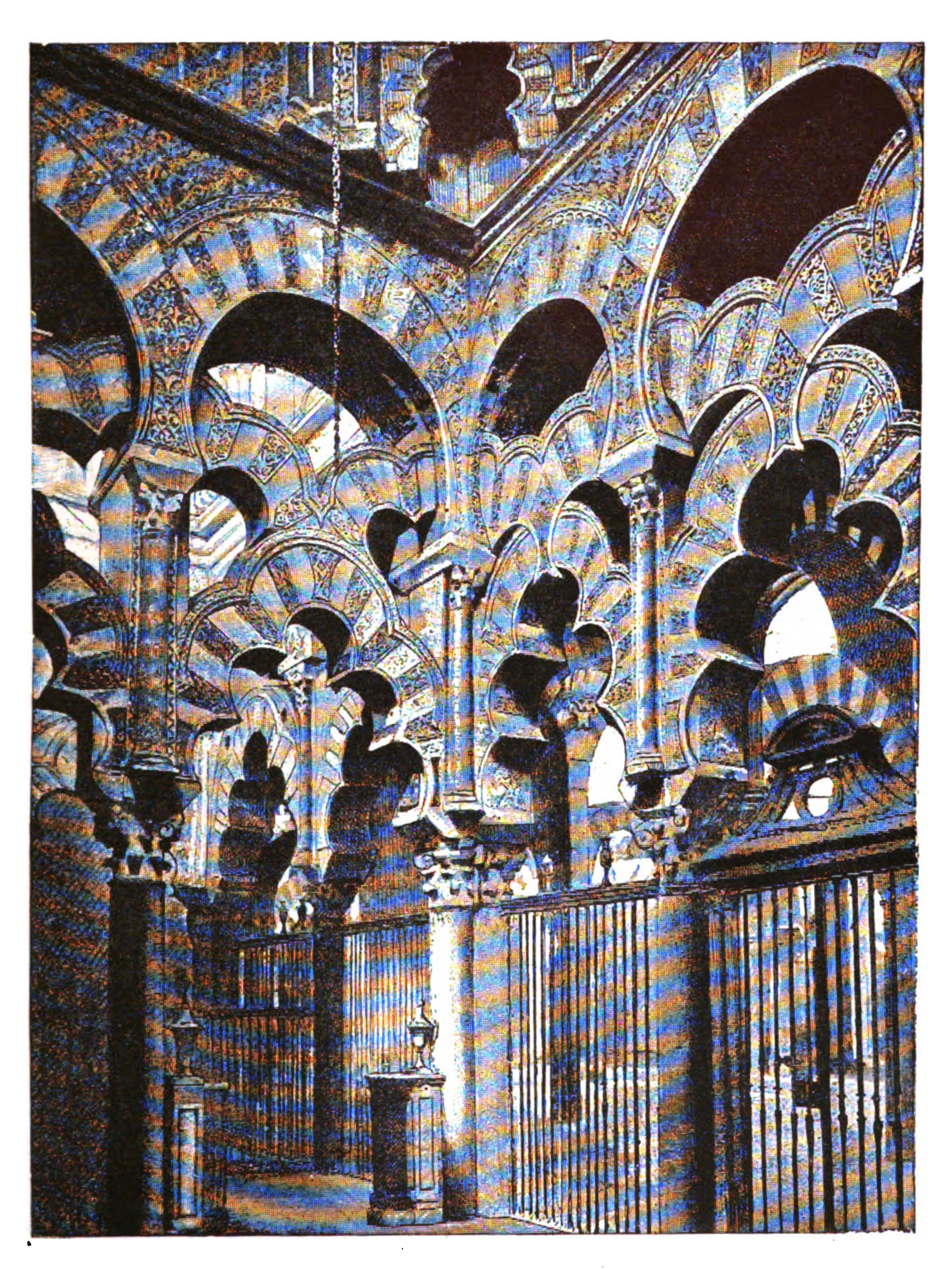
dans l'Inde, aux différentes époques de leur domination. Ils doivent offrir des caractères particuliers qu'il serait utile de déterminer exactement ».

Le même souhait était formulé depuis déjà bien longtemps. Nous le trouvons notamment dans le bel ouvrage de G. de Prangey sur l'architure des Arabes en Espagne. « Il serait curieux de pouvoir examiner, dit-il, les pricipaux édifices élevés par les Arabes en Syrie, en Perse, en Égypte et en Afrique (l'auteur oublie l'Inde). Quels sont les plans généraux, les dispositions particulières, les détails de construction et d'ornementation, le caractère enfin de la célèbre mosquée de l'Acza, élevée par Omar à Jérusalem? de celles de Damas, de celle d'Amrou et de Touloum, au Caire, de la mosquée de Kairouan? »

Une étude comparée des monumens laissés par les Arabes dans les divers pays était évidemment indispensable pour arriver à l'intelligence de leur architecture. Elle seule pouvait mettre en évidence la parenté engendrée par la communauté des institutions et des croyances, et les différences imprimées par les milieux et par les races diverses où ces croyances et ces institutions se sont manifestées. Les rares monographies que nous possédons devaient forcément laisser de côté ces questions fondamentales. En se bornant à étudier l'architecture arabe d'un seul pays, on s'expose à des erreurs aussi grossières que celles commises par Chateaubriand dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, lorsque, parlant des mosquées du Caire, il trouve qu'elles ressemblent aux anciens monuments égyptiens, avec lesquels personne ne voudrait soutenir, aujourd'hui, qu'elles aient le moindre rapport. Si deux architectures sont profondément dissemblables, à tous les points de vue, ce sont assurément celle des Pharaons et celle des Arabes; et on ne pourrait citer aucun exemple d'un emprunt quelconque fait par les seconds aux premiers.

Avec les documents que nous avons réunis dans nos voyages il nous a été possible de tracer les divisions fondamentales de l'art arabe et de montrer en quoi diffèrent ou se ressemblent les monuments qu'il nous a laissés de l'Espagne jusqu'à l'Inde. La tâche n'était pas facile, car nous devions nous engager dans une voie où nous n'avions pas été précédé, et nous limiter cependant aux considérations les plus importantes.

Le défaut de place ne nous permet pas, ainsi que nous l'avons dit plus haut, de donner ici la partie de notre ouvrage traitant de l'architecture des Arabes et les nombreuses gravures qui l'accompagnent. Après avoir étudié les éléments dont elle se compose : matériaux de construction, colonnes, chapiteaux, arcades, coupoles, pendentifs, arabesques,



ARCADES VOISINES DU MIHRAB DE LA MOSQUÉE DE CORDOUE.

décorations polychromes, etc. Nous étudions les monuments eux-mêmes du Maroc jusqu'à l'Inde. Notre conclusion est que l'architecture arabe a beaucoup varié d'un pays à l'autre, et qu'il est aussi impossible de réunir des monuments aussi dissemblables sous la qualification unique de style arabe que de confondre sous la dénomination de style français les monuments romans, gothiques et de la Renaissance qu'on rencontre sur notre territoire.

Notre étude comparée des divers monuments musulmans nous a conduit à établir dans l'architecture arabe les divisions suivantes :

1° STYLE ARABE ANTÉRIEUR A MAHOMET.

Style encore inconnu, et représenté seulement par les ruines à découvrir des anciens monuments de l'Yémen et par les débris disséminés dans les anciens royaumes arabes de Syrie, celui des Ghassanides notamment.

2° STYLE BYZANTIN-ARABE.

Byzantin-arabe de Syrie. — Monuments édifiés ou reconstruits du VIIe au XIe siècle, tels que les mosquées d'Omar et d'el Acza à Jérusalem et la grande mosquée de Damas.

Byzantin-arabe d'Égypte. — Monuments élevés du VIIe au Xe siècle, tels que les mosquées d'Amrou et de Touloum.

Byzantin-arabe d'Afrique. — Grande mosquée de Kairouan et diverses mosquées de l'Algérie, construites sur d'anciens types. L'influence byzantine semble encore persister en Afrique, et jusqu'à nos jours les dômes sont généralement restés byzantins.

Byzantin-arabe de Sicile. — Monuments antérieurs à la conquête normande, tels que les châteaux de la Ziza et de la Cuba.

Byzantin-arabe d'Espagne. — Mosquée de Cordoue et monuments arabes de Tolède antérieurs à la fin du Xe siècle.

3° STYLE ARABE PUR.

Style arabe d'Égypte. — Ce style se transforme constamment du Xe au XVe siècle. On peut suivre ses transformations dans la série de mosquées que nous avons représentées. Il atteint son plus haut degré de perfection dans celle de Kaït bey.

Style arabe d'Espagne. — Le style arabe d'Espagne se transforme également de siècle en siècle; mais les documents nécessaires pour relier les périodes intermédiaires font souvent défaut. Les seuls monuments bien conservés sont ceux de Séville et de Grenade. Ils sont du reste tout à fait typiques. Nous avons montré dans notre ouvrage pourquoi le qualificatif de *mauresque* appliqué à l'architecture est absolument inexact.

4° STYLE ARABE MÉLANGÉ.

Style hispano-arabe. — La combinaison des éléments d'architecture chrétienne et arabe s'observa surtout dans les premiers temps qui suivirent la conquête de l'Espagne par les chrétiens; mais il s'est continué dans les constructions du sud de l'Espagne jusqu'à nos jours. Plusieurs églises de Tolède, l'Alcazar de Ségovie, etc.,

sont des exemples de ce style mélangé. Nous en avons donné de nombreux exemples dans notre ouvrage.

STYLE JUDÉO-ARABE. — Représenté par plusieurs anciennes synagogues de Tolède, *el Transito,* par exemple.

STYLE PERSAN-ARABE. — Monuments construits en Perse depuis qu'elle a adopté le Coran, et notamment les mosquées d'Ispahan. Bien qu'ayant subi l'influence arabe, ces monuments ont un cachet d'originalité évident.

STYLE HINDO-ARABE. — Monuments produits par la combinaison d'éléments hindous et arabes, tels que la tour du Koutab, le temple de Benderabund, et surtout la magnifique porte d'Aladin, à Delhi.

STYLE HINDO-PERSAN-ARABE, OU STYLE MONGOL DE L'INDE. — Monuments construits dans l'Inde sous les Mongols, notamment le Tady Mahal, le palais du Grand Mogol et beaucoup de mosquées. L'influence arabe, qui dominait d'abord, fut bientôt remplacée en grande partie par l'influence persane. Ces monuments constituent un style particulier, mais sans originalité réelle. Les éléments étrangers qui le composent y sont simplement superposés mais non combinés.

GUSTAVE LE BON.





LE GLOSSAIRE ARCHÉOLOGIQUE

DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

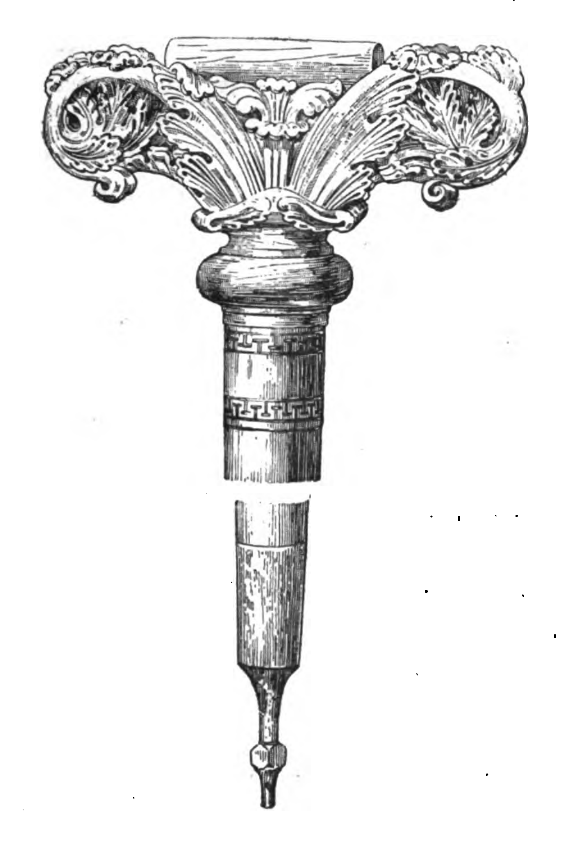
PAR M. VICTOR GAY



La vérité historique serait-elle une utopie, un Protée insaisissable, un mythe? On serait tenté de le croire en voyant la peine que nous avons à nous mettre d'accord sur la vérité contemporaine, sur celle d'hier, celle d'aujourd'hui. Eh quoi! nous sommes des myopes, et nous avons la prétention de voir à travers les âges; l'actualité vivante, bruyante nous échappe, et nous espérons faire parler le cadavre du passé! Encore si nous étions moins difficiles, si nous traitions le moyen âge librement, à l'ancienne mode. Critique, caractère, couleur locale, nos pères n'en demandaient pas tant; Mézeray se vantait de n'avoir jamais lu les anciens textes; l'abbé Velly faisait des à-peu-près élégants en histoire, comme les Précieuses en amour, Mignard en peinture, d'Ablancourt dans ses traductions; et *les belles infidèles* couraient le monde sans se préoccuper du reste.

Mais un jour les yeux se sont ouverts : depuis deux siècles, on faisait fausse route, *la croyance historique était toute à refaire*, c'est le mot d'Augustin Thierry plantant le drapeau de la nouvelle école. Tâche labo-

rieuse et de longue haleine : il s'agissait de remonter enfin aux sources originales, de reprendre l'histoire dans ses fondations mêmes, de l'extraire scientifiquement de ses éléments natifs, les documents officiels et contemporains. Il fallait dresser le procès-verbal du passé sur des témoignages authentiques, écrits par des indifférents, froidement, sans passion,



BATON DE SAINT SERVAIS, CONSERVÉ DANS L'ÉGLISE DE CE NOM, A MAESTRICHT.

et, par cela même, irrécusables; en somme, se faire les notaires de l'histoire avant d'en être les écrivains.

Par bonheur, les premiers matériaux, réunis de longue main, étaient déjà rendus à pied d'œuvre. Car il ne faut pas l'oublier, si la critique historique est une science nouvelle dont nous sommes fiers, si nous voyons plus loin et plus clair que nos aïeux, c'est à nos aïeux mêmes que nous le devons. Bien avant nous, Du Cange avait publié ses recherches qui, vieilles de deux siècles, restent encore à la hauteur de l'érudition moderne; Gaignières avait formé son recueil incomparable et dessiné

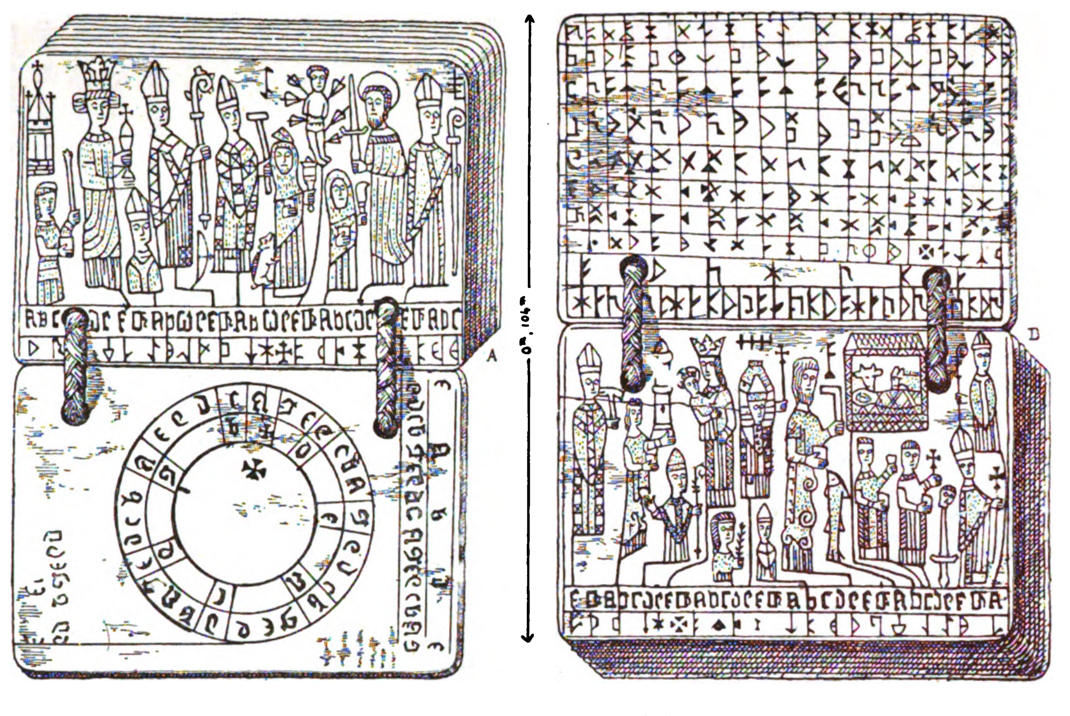
nombre de monuments précieux pour l'histoire, aujourd'hui disparus : Peiresc, de La Mare, Sainte-Palaye, les Pères du Molinet, Mabillon, Montfaucon et leurs confrères les Bénédictins, une foule d'érudits et de collectionneurs obscurs ou renommés, à Paris et en province, avaient fouillé les vieilles archives, exhumé les anciens textes, copié les manuscrits en ruine, amassé les médailles, les inscriptions, les monuments de métal et de bois, de marbre et d'ivoire, oubliés ou perdus dans la poussière des greniers. « Il se réveille aujourd'hui, dit quelque part Noël Du Fail, beaucoup de choses qui ont été ignorées des anciens et, pour mieux dire, cachées; car celuy qui est sur les épaules du géant voit plus loin que celuy qui le porte. »



CALICE MINISTÉRIEL, ARGENT DORÉ (V. 1200).
(Abbaye de Saint-Pierre, à Salzbourg.)

Nos ancêtres ont déblayé le terrain, jeté les fondations et monté l'édifice sans avoir le temps de l'achever. Ils ont laissé à leurs petits-neveux l'honneur d'élever le dernier étage, d'où la vue embrasse les vastes étendues, explore les horizons et contemple d'un seul coup d'œil l'ensemble de l'histoire.

La nouvelle école s'est tout d'abord partagée en deux groupes principaux : les uns, ceux que Charles Blanc appelait, non sans une pointe de malice, les *messieurs du document*, se sont cantonnés dans les textes. Habiles à découvrir et à déchiffrer les manuscrits, les chroniques, les chartes, les inventaires, les titres officiels, amoureux de la preuve écrite, ils ont laissé au second plan l'œuvre elle-même, le monument; ce sont les érudits. Les autres, au contraire, les *messieurs du monument*, n'ont cherché que la preuve matérielle et tangible, façonnée de main d'homme, l'œuvre d'art, l'ustensile de tous les jours. Ils se sont jetés à corps perdu dans la curiosité, ramassant les épaves, formant des cabinets et n'attachant qu'une importance secondaire au témoignage écrit, à la lettre; ce sont les collectionneurs. Tous les deux sont entrés dans l'intimité du passé par des portes différentes : les premiers, en lisant sa correspondance, ses livres, ses mémoires, ses papiers de famille, ses titres de pro-



CALENDRIER DU XIVe SIÈCLE. — (Bibliothèque nationale.)

priété; les seconds, en s'asseyant à sa table, en se chauffant à sa cheminée, en se couchant dans son lit, en s'entourant de ses meubles, de ses tapisseries, de son atmosphère.

Entre ces deux programmes, entre les partisans de l'érudition pure et ceux de la curiosité à outrance, il y avait une place à prendre et quelques-uns l'ont choisie. Plus indépendants ou moins exclusifs que les autres, ils ont voulu connaître à la fois le document et le monument, compléter et contrôler le raisonnement par le flair, la science par la curiosité; en somme, doubler le collectionneur par l'érudit. L'auteur du Glossaire archéologique est de ce nombre.



AUMONIÈRE BRODÉE (v. 1300).
(Collection Delaherche.)

M. Gay s'est passionné de bonne heure pour l'archéologie; il ne m'en voudra pas si je dis qu'en 1839 il suivait déjà les derniers cours d'Alexandre Lenoir. Élève de Labrouste, collaborateur de Viollet-le Duc et de Lassus pour les premières restaurations de Notre-Dame, dessinateur habile et précis, il ne cessait de copier les monuments du moyen âge pour lui-même et pour les autres, fournissant des planches aux grandes publications archéologiques et préparant d'avance sa provision de l'avenir. En même temps, le collectionneur montrait le bout de l'oreille : en 1848, quand M. Gay fut nommé architecte diocésain de Bourges, son recueil commençait à prendre tournure. Lors des premiers dragages de la Seine, il eut la bonne fortune d'acheter une série de plombs historiés, qu'il compléta plus tard en recueillant la meilleure partie de la collection Forgeais. A ce premier fonds l'amateur ajouta bientôt les nombreux débris de bronze amassés depuis longtemps par Mme Fèvre, de Mâcon. Les acquisitions au jour le jour, quelques trouvailles heureuses, imprévues, augmentèrent successivement la collection. M. Gay avait l'avantage d'exploiter un sol peu fréquenté par la concurrence; nos grands amateurs sont des délicats et

des blasés qui n'admettent dans leurs galeries que les chefs-d'œuvre de l'art, les morceaux parfaits, exceptionnels, d'une conservation irréprochable; pour les avoir, ils sont prêts à tous les sacrifices. L'autre cherchait de préférence la menue curiosité, pourvu qu'elle eût un sens historique, le fragment, le débris significatif, le renseignement, la note; il s'accommodait des miettes de l'histoire, laissant aux grands seigneurs la table luxueuse et les régals de prince. Commencée sans tapage, continuée sans relâche et dirigée vers le même but par un esprit tenace,



AQUAMANILLE DU XVe SIÈCLE. — (Collection Gavet.)

patient, convaincu, la collection ne devait pas tarder à se faire une place unique et très personnelle dans la curiosité parisienne.

Mais M. Gay n'entendait pas en rester là. Depuis longtemps, il avait le projet d'entreprendre une encyclopédie du moyen âge dans une forme nouvelle, un répertoire alphabétique de textes et de monuments originaux, une sorte de Du Cange illustré. C'était l'idée de M. de Laborde; dans la préface de son excellent Glossaire (*Notice des émaux du Louvre*, 2e partie, 1853), le savant conservateur explique que ce livre est le fragment d'un grand dictionnaire qui le préoccupait depuis de longues années, et dont il développe le but et le plan, « fondé sur la citation complète des textes et sur la reproduction exacte des monuments. » Ce dictionnaire n'a jamais paru et le petit glossaire, destiné « à l'usage sur-

tout des visiteurs du Louvre », laisse malheureusement de côté une foule d'industries dont les échantillons ne sont point représentés dans les salles du musée; de plus, il ne donne aucun dessin.

Vers la même époque (1858), M. Viollet-le-Duc, reprenant à sa manière le projet de M. de Laborde, commençait la publication de son *Dictionnaire du mobilier.* Mais son livre est moins un recueil de documents qu'une série de commentaires.



ARMURE MAXIMILIENNE.
(Collection d'Ambras, à Vienne.)

M. Gay comprenait son rôle d'une façon plus effacée, moins personnelle si l'on veut, mais plus positive, plus scientifique. Donner au public un dictionnaire où chaque article présenterait, d'une part, l'image fidèle du monument original, de l'autre, les textes authentiques et contemporains, — images et textes s'expliquant et se prouvant l'un par l'autre; — ajouter un commentaire bref, substantiel, ne disant que juste le nécessaire; en un mot, disparaître autant que possible pour laisser le passé lui-même raconter son histoire; le programme était arrêté d'avance, il s'agissait de le mener jusqu'au bout. M. Gay se remit en campagne, parcourant la France, explorant les archives, les bibliothèques, les collections publiques et privées, complétant ses dessins, recueillant ses notes, transcrivant chaque document avec sa date, son orthographe, dans sa vieille langue française, anglaise, espagnole, italienne ou latine. Et, le moment venu de rentrer sa récolte, après vingt ans de fouilles patientes, minutieuses, l'infatigable chercheur avait amassé pour son dictionnaire plus de deux mille dessins et de trente mille textes.

Tel est le vaste recueil, l'œuvre de bénédictin que M. Victor Gay présente au public. Le *Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance* formera deux volumes in-8° de 800 pages chacun. Les deux premiers fascicules ont paru; ils vont jusqu'à la lettre C, et suffisent déjà pour faire comprendre la manière de l'auteur, le plan du livre et son économie.

Chaque article est accompagné d'une notice en quelques lignes sommaires, évitant autant que possible les conjectures et les théories personnelles pour laisser la parole aux preuves. Celles-ci se composent : 1° d'une

ou de plusieurs vignettes claires, lisibles, à la façon de Viollet-le-Duc ; 2° de textes rangés par ordre de date. Les vignettes, dessinées par l'auteur, reproduisent les monuments originaux choisis dans sa collection particulière, dans les musées publics et dans les cabinets d'amateurs. M. Gay emprunte le moins qu'il peut aux manuscrits, et il a raison : le naturalisme du moyen âge n'exclut pas l'imagination du maître et l'influence de l'école ; nos vieux enlumineurs sont des artistes très indépendants, qui prennent, à l'occasion, leurs modèles en dehors de la réalité, et la traduisent librement. Leurs indications sont précieuses, mais à condition de les accepter avec réserve et de ne s'en servir qu'à défaut de renseignements plus précis.

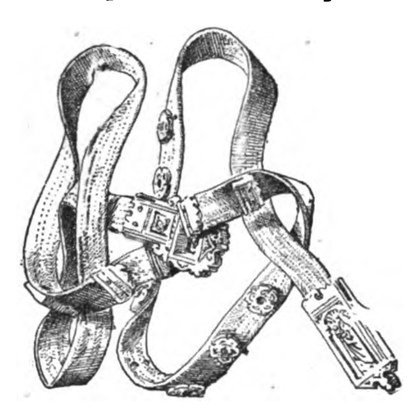


FIGURE D'UN JEU DE TAROTS ITALIENS DU XVe SIÈCLE. — (Collection V. Gay.)

Bien que le Glossaire n'en soit encore qu'aux premières pages, quelques-unes des notices sont assez avancées pour présenter un certain ensemble. Je citerai, par exemple, le chapitre des *Armes et armures,* auquel s'ajoutent les articles très développés de l'*arc,* l'*arbalète,* l'*arquebuse,* la *brigandine,* le *bouclier,* l'*armet,* le *bacinet,* le *cabasset,* etc. Le lecteur trouvera là, résumé en quelques pages, le tableau de l'équipement militaire depuis les Carlovingiens jusqu'aux Valois. On a souvent raconté cette histoire ; M. Gay la reprend à son tour d'une façon toute nouvelle, avec un luxe de documents inédits ; les textes et les dessins, disposés chronologiquement, expliquent clairement les modifications successives et l'auteur les commente avec une parfaite compétence. M. Gay, qui voulait connaître et pratiquer les arts du métal avant d'en parler, a pris dans sa jeunesse des leçons d'un orfèvre et d'un ciseleur ; il a même fabriqué des pièces

d'orfèvrerie. Comme ce personnage dont parle le Glossaire, il « ne fut oncques de mestier, mais estoit tant subtil et imaginatif que il faisoit orfevrerie d'or et d'argent, esmailleries et autres choses se comme il eust esté maistre. »

La fabrication, le commerce, l'usage des étoffes forment une des parties les plus neuves et les plus attrayantes du livre. L'auteur, qui recherche depuis longtemps les échantillons les plus rares pour les observer à loisir, nous explique par le menu ce qu'on entendait par l'*armoisin*, seul taffetas permis aux femmes du peuple, l'*altobas*, velours ciselé à relief, l'*atabi* de soie, la *biffe*, le *bofu*, la *bombasine* dont on fabriquait les voiles des galères, le *baudequin* ou drap d'outremer, le *camelot* que saint Louis portait en été, le *cendal rouge* qui servait à confectionner les capes des cardinaux et l'oriflamme de Saint-Denis. Puis vient la *broderie* et ses innombrables variétés, broderie *billetée, velue, collée, couchée, hachée, nattée, nuée, plate, pourfilée, récamée, refendue au point de poil*, broderie *cordelière*, de *nonnains*, de *Rhodes*, de *Chypre*, de *Chio*, de *Venise*, de *Cologne*, d'*Angleterre*, d'*Espagne*, etc.

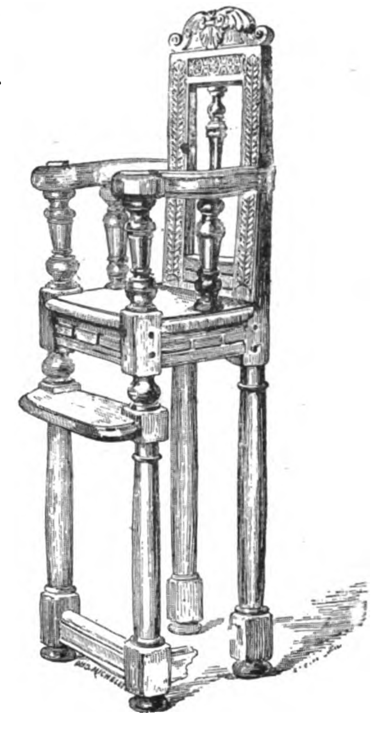


CEINTURE D'ABBESSE, FIN DU XVe SIÈCLE. — (Collection V. Gay.)

A ce chapitre se rattache l'histoire du vêtement. Comme on le pense bien, les détails piquants ne manquent pas sur la toilette et la parure des élégantes; en 1467, dans la ville d'Arras, « Jehanne Lenglesse, attourneresse et achemeresse (femme d'atour, coiffeuse) des dames de noce », était si renommée dans son art, qu'elle fut « mise sur un char et menée par tous les carrefours de la ville ». Je n'ai pas entendu dire que l'on ait encore porté en triomphe nos coiffeurs et nos couturiers à la mode, mais cela viendra, n'en doutez pas. Le Glossaire donne un premier acompte d'informations sur le costume et ses accessoires, l'*aumonière*, la *chaine*, la *ceinture*, la *boucle d'oreille*, le *bracelet*; le reste viendra plus tard.

Comme le vêtement, le mobilier est une des expressions les plus significatives de la vie privée. Je l'ai dit ailleurs : « Nous façonnons nos meubles à notre image, ils gardent nos plis; leurs variétés, leurs destinations multiples correspondent à tous les incidents de la vie usuelle, les expliquent, les commentent. L'inventaire d'un mobilier est le tableau de l'intimité prise sur le vif. » Le glossaire nous fait visiter tour à tour la chambre de Catherine de Bourgogne, tendue de satin bleu brodé; celle de Louise de

Savoie, tendue de velours vert « à entretaillures de toile d'or et d'argent filé; » celle de l'archiduchesse d'Autriche, au château de Blois, de drap d'or frisé rouge et noir. Voici le lit avec sa garniture, la toilette avec tous ses accessoires, et le reste; car ces vieux inventaires sont d'une indiscrétion !



CHAIRE D'ENFANT, XVe SIÈCLE.
(Appartient à M. Ém. Peyre.)

« Avant le XVIIe siècle, dit M. Gay, le mobilier proprement dit est très sommaire; les tentures et la literie composent à peu près seules le parement des demeures privées. » Mon savant confrère me permettra de n'être pas tout à fait de son avis et j'en appelle au Glossaire lui-même, qui consacre des notices détaillées au *banc*, à la *chaise*, au *buffet*, au *coffre*, à l'*armoire*, meubles qui, de tout temps et sous différents noms, ont composé le mobilier essentiel du plus mince bourgeois. Je conviens que nous possédons peu de spécimens antérieurs au XVIe siècle; les vers et le feu se sont chargés de les faire disparaître. Mais il en reste encore au Louvre, à Cluny et ailleurs; les vieilles miniatures montrent des intérieurs très suffisamment garnis; j'ajouterai que la plupart des sièges, qui tiennent une si grande place dans l'ameublement moderne, étaient remplacés jadis par des *carreaux* ou coussins posés sur le sol et destinés aux jeunes femmes, « carreaux pour asseoir les femmes qui surviennent; » or ces coussins n'existent plus. Entre la prétendue pénurie des meubles et les restitutions luxueuses imaginées par M. Viollet-le-Duc, il y a un juste milieu. Ces bourgeois du moyen âge entendaient fort bien leurs aises; toutes les variétés de la *chaire* indiquées par le Glossaire, la *chaire brisée*, la *cacquetoire* ou causeuse, la *chaire de Flandre*, la *chaire roulante*, les *chaires à laver*, à *pigner* (peigner), à *atourner* supposent la notion d'un confort très avancé et fort bien entendu.

Je trouve même dans le Glossaire le mot *canapé*; il est vrai que l'auteur le fait naître au milieu du XVIIe siècle et n'en connaît pas, dit-il, l'étymologie. En effet, le mot, dans sa forme actuelle, est moderne, mais on le rencontre bien antérieurement dans sa forme primitive de *conopée*; il signifie alors le dais honorifique, κωνωπεῖον et *conopæum*, recouvrant le siège à deux places. Rabelais dit quelque part : « Entre les précieux conopées, entre les courtines dorées »; Cotgrave donne également

conopée, qu'il traduit par *a canopie*, *a Tent*, *a Pavilion*. Du Cange mentionne même *canapeum* dans le sens de dais, et cite à ce propos un texte du XIV[e] siècle, en ajoutant : « *Nostris*, canapé. » Ainsi le mot a signifié d'abord le dais placé sur un siège à deux places, puis le siège avec son dais, enfin le siège tout seul.

Au sujet du *bahut* « coffre généralement voûté, couvert de cuir et destiné aux transports », M. Gay critique avec raison l'opinion courante qui appelle invariablement *bahut* tout meuble ancien, qu'il soit armoire, dressoir ou buffet. L'ignorance et l'argot des marchands font circuler de la sorte une foule d'expressions vicieuses; elles finissent par s'introduire dans la langue et l'on a toutes les peines du monde à les mettre à la porte. Un expert, embarrassé pour qualifier les peintures *sous verre*, si fréquentes au moyen âge et à la Renaissance, se rappelle qu'un de ses prédécesseurs du XVIII[e] siècle, le sieur Glomy, était renommé pour l'encadrement sous verre des dessins, et notre homme baptise résolument ces vieilles peintures du nom de verres *églomisés;* encore un barbarisme qui court le monde. Les mots vulgaires de *bibelots* et de *bibelotiers* se sont naturalisés, on ne sait comment, dans le meilleur monde et sont en train d'y faire leur chemin ; or voulez-vous « sçavoir ce que c'est qu'un bibelotier? dit un vieil auteur : c'est un faiseur et mouleur de petites images de plomb qui se vendent aux pèlerins et autres; » et il ajoute dédaigneusement : « Cela est uni aux miroitiers. » Tous les jours, nous entendons appeler *crédences* des dressoirs, *stalles* des chaires à haut dossier, *gobelins* des tapisseries de la Renaissance et *byzantins* des objets qui n'ont aucun rapport, ni de près ni de loin, avec Byzance. Menues erreurs, si l'on veut, mais qui deviennent à la longue, en se multipliant, de gros mensonges historiques. Encore si l'on en restait là ; mais les romanciers et les poètes se mettent de la partie; un fait isolé, une singularité psychologique, un accident frappe leur imagination ; ils l'exploitent, en font un trait de mœurs, un usage national et, la crédulité populaire aidant, le public finit par se créer des ancêtres de convention, brutaux, mal élevés, de mœurs étranges ou grotesques. Certes, le moyen âge n'est pas tendre, les passions y sont rudes, prime-sautières, les caractères solides, résistants, fortement charpentés, comme les bâtiments, les meubles et le costume; ce n'est pas une raison pour lui prêter des raffinements de sauvages. Défions-nous *à priori* des *poires d'angoisse*, surtout quand elles sont élégamment ornées d'arabesques, des *ceintures de chasteté*, que l'Allemagne fabrique avec une réelle supériorité pour les délices de certains collectionneurs, et des *oubliettes* du vieux château qui ne sont, le plus souvent, que d'anciennes latrines.

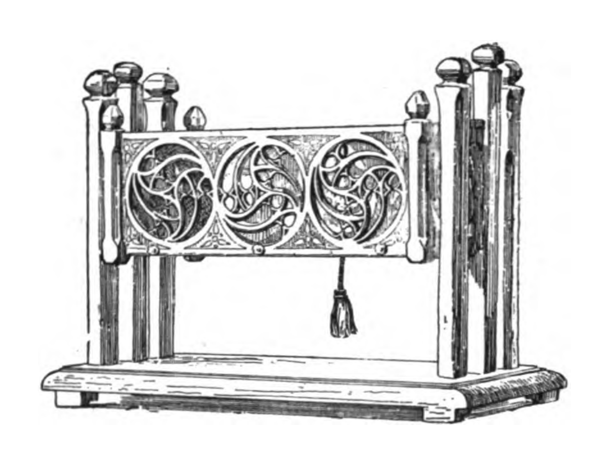
Un de ces préjugés les plus à la mode consiste à représenter nos aïeux comme des gens fort malpropres. Rien n'est plus inexact, et le Glossaire donne à ce sujet des textes et des vignettes concluants. Si les mœurs du moyen âge sont d'une familiarité un peu inquiétante, si les jeunes châtelaines baignent et « corroyent » les chevaliers avec un zèle qui n'est pas précisément dans nos habitudes, ces coutumes attestent du moins de grands soins de propreté. Charles le Téméraire ne manquait pas d'emporter dans ses campagnes une baignoire d'argent; il eut même le regret de la perdre au pillage de Granson. Quant au simple bourgeois, il avait à son usage des bains publics; les règlements des métiers en donnent le tarif avec le prix de l'étuve, des draps, etc. Les gens à leur aise faisaient même installer chez eux des *baigneries* très confortables; voulez-vous visiter celle du sieur de Ravestain, à Gand? Le Glossaire en donne l'inventaire détaillé. La salle, tendue de « toiles blanches pourpointées aux armes » du propriétaire, renferme quatre grandes cuves-baignoires garnies de toile blanche et surmontées d'un grand ciel à franges « à la façon de Milan », soutenu par des « pommettes dorées ». Plusieurs tableaux de circonstance décorent la pièce : « un grand tableau d'une femme nue sur toile; un autre d'un homme et d'une femme nue; un autre de Vénus (Diane) et Actéon ». Ajoutez deux lits, une chaise, un dressoir, des bancs pour placer dans les cuves, et vous aurez l'ensemble du mobilier. Les étuves sont tendues et meublées de même. Voilà, si je ne me trompe, un arrangement du dernier galant.

J'aurais encore à signaler dans ces deux premiers fascicules des recherches curieuses ou savantes sur la gravure des *camées*, les *carrelages* émaillés, l'*architecture*, le *commerce*, les *cartes*, les *cérémonies*, les *corps de métier*, etc., mais la place m'est mesurée et j'en ai dit assez pour faire comprendre l'intérêt de cet excellent travail. Le livre commence bien, il est plein de promesses; les vignettes et les textes sont choisis avec soin, distribués avec savoir et à-propos; l'érudition sûre, discrète, parlant peu d'elle-même pour laisser bavarder les documents. Rien de plus aride à première vue, rien de plus attrayant pour qui sait regarder et lire. Ainsi racontée, l'histoire prend un relief extraordinaire, un accent de vérité saisissant. M. Victor Gay aime passionnément le moyen âge, mais il l'aime et veut le montrer tel qu'il est, avec ses contrastes, son luxe et sa misère, sa crédulité et son bon sens, sa vie nomade et ses mœurs de coin de feu; la robe de drap d'or, traînant sur le sol jonché de paille; l'artiste peignant les coffres et le maçon bâtissant les cathédrales; la foi vive et la caricature faisant bon ménage à l'église; la rue mal entretenue, la maison haute et sombre,

mais partout le pittoresque, la couleur, la sève qui déborde, les âmes fières et libres; car ces gens croyaient bien avoir une âme, ils étaient si en retard!

Le Glossaire archéologique arrive à point, il fera autorité; sa place est marquée dans toutes les bibliothèques, chez le savant et l'homme du monde, le curieux et le lettré, l'artiste et l'historien. Ce sera l'honneur de M. Gay de l'avoir entrepris et de le mener jusqu'au bout.

EDMOND BONNAFFÉ.





BIBLIOGRAPHIE

I. — LES LIVRES EN COULEURS



On sait avec quel succès l'Angleterre est entrée dans la voie de la gravure typographique en couleurs appliquée aux livres de l'enfance. Les noms de Walter Crane et de Kate Greenaway sont aujourd'hui presque aussi populaires parmi nous qu'en Angleterre. Nous avons été des premiers à exprimer tout l'intérêt qui s'attachait à cet effort si complet de nos voisins pour renouveler les procédés de l'imagerie. Nous avons prédit que la France serait à son tour entraînée dans le mouvement et que nos éditeurs devaient au plus tôt s'outiller pour une lutte où l'avantage était acquis d'avance à l'image gaie sur l'image triste. La polychromie est à l'ordre du jour, c'est vers elle que tous les regards se tournent.

La maison Hachette, qu'on retrouve toujours lorsqu'il s'agit de la propagation d'une idée féconde, débutait par des adaptations et des traductions françaises de ces charmants petits ouvrages à gravures en couleurs, traitées comme de légères aquarelles, que les Anglais éditaient pour leur *Christmas*. L'imprimerie Lahure construisait des presses spéciales pour ces sortes d'impressions. Déjà, en 1882, on pouvait signaler des essais fort encourageants. En un an nous avons fait des pas de géant et l'année 1883 nous apporte un bagage qui peut soutenir la comparaison avec ce que l'Angleterre a produit de plus réussi.

Nous laisserons de côté les *Poèmes enfantins* illustrés par Kate Greenaway (Traduction de J. Girardin), que met en vente la librairie Hachette; ils ont été imprimés

à Londres et nous n'aurions qu'à répéter les éloges qui ont été adressés à leurs devanciers. C'est une plaquette ravissante, où tout est gaieté, sourire, enchantement; elle sera, comme les autres productions de cet artiste si délicatement original, épuisée avant d'être mise en vente. Mais la même maison nous offre une œuvre qui lui appartient en propre et sur laquelle nous pouvons juger de la réussite de ses efforts personnels : c'est la *Dame de Gai-Fredon,* par Quatrelles, élégant in-4° orné de 70 gravures au procédé et de 8 grandes planches en couleurs, d'après les aquarelles et les dessins de M. Courboin. La qualité intrinsèque, le mérite très franc des dessins de cet habile artiste ont été rendus à perfection. Nous ne leur ferons qu'un reproche, si toutefois on peut appeler cela un reproche : ils trahissent un certain souvenir des colorations qui particularisent les livres anglais. Il sera bon de se laisser aller avec plus d'abandon aux aptitudes instinctives de notre œil. Notre imagerie doit rester aussi bien française par le dessin que par le coloris.

Les illustrations spirituellement naïves de M. Boutet de Monvel pour les *Vieilles chansons et rondes pour les petits enfants* (avec accompagnements faciles de M. Ch. Widor) ont su éviter ce léger défaut. Les couleurs, traitées en à-plats, ainsi qu'il convient à ce genre de gravures, accusent nettement leur saveur française. Cet album, bien que l'idée en soit renouvelée du *Baby's Opera* de Walter Crane, est tout à fait joli et d'une exécution typographique irréprochable. Il fera les délices de nos bambins en leur apprenant à fredonner nos chansons populaires : *Au clair de la lune, La Mère Michel, Frère Jacques, la Tour, prends garde, La Monaco,* et tant d'autres vieilleries toujours jeunes.

Le plus important et, à tous égards, le plus remarquable des livres en couleurs apparus cette année est celui que vient d'exécuter, avec le concours de M. Grasset, et de tirer sur ses propres presses, M. Ch. Gillot, le célèbre héliographe : l'*Histoire des quatre fils Aymon.* L'exécution de cet ouvrage est d'une perfection matérielle qu'il sera bien difficile de dépasser. Le vieux texte de Renaud de Montauban, qui date vraisemblablement du XIIe siècle, ne s'attendait pas à être traité avec un pareil honneur. Chacune des deux cent quarante pages de ce livre, de format petit in-4°, est ornée et encadrée d'une composition en couleurs due au pinceau ingénieux et coloré de M. Grasset. M. Gillot les a gravées au procédé et tirées à l'aquarelle sur ses presses. Les tons assoupis et chauds sont ceux des vieilles tapisseries; le style, imprégné d'archéologie mérovingienne, à la façon de M. Laurens ou de M. Matejko, est en parfait accord avec le texte, le suivant pas à pas et le commentant avec une ampleur magistrale. Le rendu des compositions ne vise point à des dégradations excessives qui seraient incompatibles avec la nature même du procédé; à vrai dire, et nous ne saurions assez en féliciter M. Gillot, ce sont des à-plats superposés qui établissent de la façon la plus délicate les plans et le modelé des paysages, des figures et des ornements. Il faudrait plus de place que nous n'en pouvons disposer aujourd'hui pour étudier ce monument vraiment extraordinaire de la typographie en couleurs. Il y aura lieu d'y revenir. Si M. Gillot n'avait pas exécuté antérieurement les fac-similés d'estampes en couleurs qui illustrent notre *Art japonais,* nous affirmerions que rien d'aussi parfait, ni en France ni en Angleterre, n'a encore été produit.

Du reste, on l'a dit et il faut le répéter, cette nouvelle forme de notre imagerie en couleurs, tirée sur des clichés typographiques, gravée sur bois par les méthodes ordinaires ou sur zinc par les nouveaux procédés, — comme dans les trois ouvrages dont nous venons de parler, — est sortie directement de l'étude des albums japonais, qui sont le dernier mot de l'estampe polychrome. M. Charles Gillot ne nous contredira pas si nous remarquons qu'il doit à cette étude une partie des progrès qu'il vient de réaliser d'une façon si imprévue et pour le plus grand honneur de l'industrie française.

L. G.

II. — Histoire des Romains, par Victor Duruy. Tome VI : De l'avénement de Commode à la mort de Dioclétien ; illustré de 500 gravures d'après l'antique, et de planches en couleurs. Paris, Hachette ; 1 vol. in-8° jésus.

Il a été si souvent question ici de cette importante publication qu'il nous est peut-être permis de lui consacrer seulement une notice rapide. L'époque visée par M. Duruy dans le volume de cette année est une des plus dramatiques de l'histoire ; le vieux monde va s'écrouler et faire place à un monde nouveau qui s'efforcera de détruire la civilisation si chèrement acquise par ses devanciers. L'anarchie impériale laissera l'empire sans défense ; le christianisme naissant et les invasions des barbares lui porteront les derniers coups. Puis, la nuit succédera au jour, une nuit de mille ans, pendant laquelle la pensée humaine sera condamnée au silence ; tous les peuples retomberont en enfance. L'art subira la loi commune ; les monuments du passé vont disparaître dans la tourmente ; on se reprendra à bégayer comme aux origines du monde. On voit aisément venir dans le livre de M. Duruy cette décadence prochaine de l'esprit humain appliquée aux choses de l'art ; les nombreuses gravures dont il est illustré mettent sous les yeux du lecteur des exemples parlants, qui peuvent d'autant plus se passer de commentaires que l'on y remarque aussi quantité de monuments où la grandeur du passé laisse encore son empreinte. Parmi les meilleures illustrations, nous devons mentionner des bustes d'empereurs gravés sur bois et quelques chromolithographies où sont représentés des objets importants, tels que le Trésor de Tarse, la Patène de Rennes et le Vase de Portland.

III. — Mireille, poème provençal par Frédéric Mistral ; traduction française de l'auteur accompagnée du texte original. Paris, Hachette ; 1 vol. in-4° orné de 25 eaux-fortes dessinées et gravées par E. Burnand et de 53 dessins du même artiste dans le texte. Tirage noir et rouge.

Ceci est un beau livre, un livre d'amateur et en même temps une édition digne du célèbre poème de Frédéric Mistral. Les félibres vont tressaillir d'aise : l'heure de la justice a enfin sonné pour le chef-d'œuvre littéraire de la Provence. Les amours de Mireille et de Vincent, popularisées par la musique de Gounod, n'étaient guère connues que des lettrés dans la forme poétique si touchante et si gracieuse imaginée par F. Mistral ; tout le monde voudra les connaître aujourd'hui, soit dans le texte original, soit dans la traduction française que le poète lui-même a donnée de ses vers.

Nous avons déjà eu l'occasion de parler des eaux-fortes de M. Burnand qui accompagnent cette magnifique édition ; elles ont figuré avec honneur au Salon de 1882 et l'artiste a été récompensé d'une médaille par le jury. Ces compositions sont fort remarquables ; M. Burnand a respiré le même air que le poète ; il a navigué sur les marais de la Crau et parcouru les vastes solitudes peuplées de troupeaux de bœufs et de chevaux sauvages, qui font penser aux *pampas* de l'Amérique du Sud. Le paysage grandiose de la Camargue l'a vivement impressionné ; il en a tiré un parti excellent pour encadrer les scènes principales du poème ; on sent passer dans certaines comme un souffle de Millet ; plus généralement, les silhouettes des personnages rappellent par leur dessin robuste et étudié les superbes fusains qui, autant que sa peinture, ont fait la réputation de M. Lhermitte. Comme ce jeune maître, M. Burnand s'efforce de dégager un sentiment des études réalistes auxquelles il se livre ; il y parvient le plus souvent. Nous ne saurions faire un plus bel éloge de son talent : associer son nom à ceux des artistes que nous venons de citer, c'est dire tout le cas que nous

faisons des illustrations de *Mireille*. Nous voulons cependant signaler encore une qualité qui les recommande à nos yeux, et nous permet d'augurer favorablement de l'avenir de M. Burnand : ses eaux-fortes sont traitées simplement; tout y est expressif, voulu et obtenu par les seules ressources du dessin; l'artiste demande à son imprimeur de traduire fidèlement ses travaux; il ne spécule jamais sur l'art « d'engraisser » les planches, que l'on pratique avec tant de bonne volonté dans les imprimeries, dès que l'aquafortiste réclame un peu d'aide. Nous serions heureux si cet exemple allait encourager les graveurs à ne plus compter que sur eux-mêmes.

IV. — Les Chroniqueurs de l'Histoire de France depuis les origines jusqu'au XVIe siècle; texte abrégé, coordonné et traduit par Mme de Witt, née Guizot; 2e série. Paris, Hachette; 1 vol. in-8° jésus, illustré de 9 chromolithographies, 47 compositions en noir et 307 gravures dans le texte.

Nous avons parlé, l'an dernier, de la première série de cette publication, dont la substance était fournie par les chroniqueurs qui embrassent l'histoire de France depuis les Mérovingiens jusqu'à la première croisade, c'est-à-dire de Grégoire de Tours à Guillaume de Tyr. La deuxième série, qui vient de paraître, nous conduit de 1060 à 1364, depuis Philippe Ier jusqu'à la mort du roi Jean, le vaincu de Poitiers; elle est alimentée par les chroniqueurs depuis Suger jusqu'à Froissart; on y suit pas à pas le développement de la royauté française jusqu'aux jours où la branche des Valois, par sa folle témérité, mit la France à deux doigts de sa perte.

Les « traductions » de Mme de Witt sont fort bien faites; elles conservent en grande partie le charme naïf et l'intérêt des récits originaux; nous regrettons seulement que l'auteur n'ait pas jugé à propos d'appuyer de quelques dates précises, au moins en note, les épisodes principaux de son récit; il y gagnerait d'être absolument instructif.

Les illustrations de ce volume sont, comme celles du précédent, aussi abondantes que variées; elles s'appuient, en général, sur les monuments empruntés aux archives ou aux musées. Quant aux grandes scènes de l'histoire, elles sont interprétées par des artistes de talent, qui s'efforcent d'être véridiques dans la mesure du possible, et réussissent toujours à intéresser par le mérite pittoresque de leurs composition

A. de L.

V. — Nouvelle Géographie universelle, par Élisée Reclus, IXe volume, l'*Asie antérieure*. Paris, Hachette, 1884.

Si élogieuse que nous la fassions, l'expression de notre pensée nous semblerait froide devant l'admiration que nous cause cette publication monumentale. Nous tenons la *Géographie universelle* de Reclus pour un des titres les plus glorieux, les plus solides de la librairie française. Dans cet ordre de productions, l'étranger n'a rien à nous opposer qui puisse entrer en ligne avec une œuvre qui ne comprendra pas moins de 15 forts volumes illustrés de plus de 3,000 cartes et plans et de près de 1,800 gravures, de cette œuvre dont chaque volume, tiré à 20,000 exemplaires, coûte environ quatre cent mille francs et qui dans son ensemble dépassera six millions de francs! Ce qu'il y a là de science rigoureuse, de travail accumulé, de renseignements condensés, de recherches nouvelles, celui seul qui a eu occasion de fouiller un coin de cet ouvrage pour son propre compte peut seul s'en douter. Nous avons eu précisément à étudier le volume consacré à l'Asie Orientale et en particulier ce qui avait trait au Japon. Ayant sous la main tous les documents relatifs à la matière, il nous arrivait très natu-

rellement de contrôler les indications géographiques, ethnographiques et autres fournies avec M. Reclus par nos propres notes. Pas une fois nous n'avons surpris l'auteur en défaut d'information ou en flagrant délit d'inexactitude. Bien mieux, nous avons trouvé dans son travail la trace de renseignements qui n'ont pu lui parvenir que lorsque le texte était déjà en cours d'impression.

Ce IXe volume est consacré à l'Asie intérieure, c'est-à-dire à l'Afghanistan, à la Perse, à la Turquie d'Asie et à l'Arabie.

Ne quittons pas la géographie sans ajouter que le *Tour du monde* entre dans sa vingt-cinquième année, avec la bonne mine de quelqu'un qui entend continuer une brillante carrière. Cette belle publication a été une des créations les plus heureuses de la maison Hachette; c'est d'elle qu'a été tirée la *Rome* de Francis Wey, l'*Inde des Rajahs*, de M. Rousselet, la *Syrie* de M. Lortet, qui paraît aujourd'hui, et tant d'autres volumes magnifiquement illustrés,

VI. — PARIS A TRAVERS LES AGES, depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours, fidèlement restitué, d'après les documents authentiques, par M. F. Hoffbauer, architecte. Texte par MM. Éd. Fournier, P. Lacroix, Bonnardot, Cousin, V. Dufour, etc. Paris, Didot, 14 livraisons formant deux gros volumes in-folio.

Nous avons déjà rendu compte de cette intéressante et magnifique publication, lors de l'apparition des premières livraisons. Nous avons dit et nous devons répéter avec quel talent et quelle connaissance du vieux Paris M. Hoffbauer s'est acquitté de sa tâche. Ses vues cavalières, ses plans, ses restitutions sont des œuvres sévèrement étudiées; et les plus parfaits moyens de reproduction ont été mis à sa disposition. Aujourd'hui l'ouvrage est terminé ; il se présente au public dans sa belle et forte unité. Il nous suffira de citer les titres des principaux chapitres pour en indiquer toute l'importance. Ce tableau de Paris ancien embrasse l'Hôtel de Ville, le Châtelet, le Louvre, la Cité, la Tour de Nesle, le cimetière des Innocents, le Pont-Neuf et le Palais de Justice, la Bastille, l'Arsenal, le Palais-Royal, les Tuileries, le Petit-Châtelet et l'Université, Notre-Dame, l'Hôtel-Dieu et le Temple. On y a ajouté le Paris gallo-romain, avec texte de M. Alb. Lenoir. L. G.

VII. — DIRECTOIRE, CONSULAT ET EMPIRE (1795-1815), par Paul Lacroix. Paris, Didot; 1 vol. in-4°, illustré de 10 chromolithographies et de 350 gravures sur bois, d'après les monuments de l'art de l'époque.

L'infatigable « Bibliophile Jacob » vient de payer son tribut annuel à l'histoire nationale; après avoir raconté le moyen âge, le XVIIe et le XVIIIe siècle, il aborde une époque qui, pour être plus près de nous, n'en est pas mieux connue; son immense savoir et la faculté qu'il a au plus haut point de classer et de mettre en lumière les hommes, les faits et les choses, lui ont permis d'en tracer un résumé substantiel, instructif et toujours intéressant.

M. Paul Lacroix divise son sujet en trois parties : dans la première, il étudie les mœurs et les usages de la société nouvelle que la Révolution venait d'enfanter. société bizarre et souvent charmante, où l'on retrouve certaines qualités et la plupart des vices de l'ancienne : la « corruption » du régime disparu n'a pas sombré dans la tourmente où il s'est englouti. La seconde partie traite des sciences et des lettres; le mouvement intellectuel de l'époque y est retracé à grands traits, comme il convient à

son peu d'importance. Dans la troisième partie enfin, nous avons l'étude des beaux-arts et des arts décoratifs. Ici encore, il est impossible de ne pas constater un déclin sensible sur les années précédentes. Cependant avec les peintres David, Prud'hon, Gérard et Gros, les statuaires Houdon, Pajou et Clodion et les architectes Percier et Fontaine, l'art fait encore bonne figure; ce sont les arts décoratifs qui sont en pleine décadence et, par malheur, ce n'a pas été une éclipse passagère, car nous attendons encore leur relèvement.

L'excellent livre de M. Paul Lacroix est illustré avec prodigalité. Les amateurs d'estampes et d'images curieuses trouveront à s'y satisfaire dans la plus large mesure, car ils rencontreront là en reproductions excellentes une quantité de pièces dont les originaux sont aujourd'hui avidement recherchés : gravures populaires, modes, gravures en couleurs, etc. Les noms de Debucourt, de C. Vernet, de Boissieu, de Choffart, de Roger et de Duplessis-Bertaut sonnent trop bien aux oreilles des amateurs pour qu'il soit nécessaire d'insister davantage. Quant à la gravure dite sérieuse, la gravure au burin, dont la renaissance date de cette époque, qu'il nous soit permis de rappeler en terminant qu'on la doit surtout aux efforts de Pierre Didot, l'ancêtre des éditeurs qui viennent de publier l'ouvrage de M. Paul Lacroix.

VIII. — La Terre sainte (2e partie) : *Liban, Phénicie, Palestine occidentale et méridionale, Pétra, Sinaï, Égypte,* par Victor Guérin, agrégé et docteur ès lettres, chargé de missions en Orient. Paris, Eug. Plon; 1 volume grand in-4° de plus de 500 pages, enrichi de planches en taille-douce, de trois cartes imprimées en couleurs, et de 300 gravures sur bois.

La première partie de ce magnifique ouvrage, qui a obtenu un des prix Montyon décernés par l'Académie française, a déjà été analysée par nous. La seconde partie vient de paraître. Avant de donner le complément de son œuvre, M. V. Guérin est allé revoir ces pays d'Orient qu'il avait parcourus en tous sens pendant trente années; il les a retrouvés tels qu'il les avait laissés, avec quelques ruines de plus. Il a visité le Liban et la Phénicie, les ruines de Tyr et de Sidon, la Palestine, l'Arabie Pétrée et enfin l'Égypte. De Pétra au Sinaï, il trouvait sur sa route la plupart des lieux cités par les livres saints, et s'y arrêtait plus longuement que partout ailleurs; les spectacles grandioses qui se déroulaient sous les yeux du voyageur nous ont été rendus par lui dans d'excellentes pages où la science de l'historien souligne la description de traits précis qui en doublent l'intérêt. Les illustrations viennent à l'appui du texte; il y en a presque à chaque page, et elles sont si expressives, si pittoresques, qu'on a réellement l'illusion des sites admirables parcourus par M. Victor Guérin. Nous recommandons particulièrement les gravures dont les motifs sont empruntés au Liban; un décorateur de théâtre imaginerait difficilement des tableaux plus émouvants, et ceux-ci ont le mérite de ne pas être imaginés, des artistes de talent s'étant bornés à les copier d'après nature.

La plupart des bois de cet ouvrage sont de grande taille; nous en avons choisi un qui rentre dans notre format; on pourra se rendre compte du soin avec lequel la gravure a été faite : c'est une particularité assez rare aujourd'hui, il est bon de la signaler. Le sujet est, du reste, fort intéressant en lui-même : le bel édifice qu'il représente se trouve à Pétra :

« Les Arabes, écrit M. Victor Guérin, lui donnent le nom de Khazneh Faraoun (trésor de Pharaon), parce qu'ils s'imaginent que l'un des Pharaons d'Égypte y avait déposé ses richesses. Tout entier taillé dans un grès rougeâtre où les nuances de la pourpre et de la rose se marient ensemble, il offre aux regards une magnifique



LE TRÉSOR DES PHARAONS (KHAZNEH FARAOUN), A PÉTRA.

(Gravure extraite de l'ouvrage *la Terre sainte*, édité par Eug. Plon.)

façade à deux étages, qui est très richement ornée de colonnes corinthiennes, de sculptures variées, de bas-reliefs et de statues. » Au dire de M. le duc de Luynes, immédiatement au-dessus du fronton qui couronne l'étage inférieur, et au-dessous du bandeau en relief qui supporte l'étage supérieur, on voit, sur une sorte de console renversée, un groupe de style égyptien dégénéré, nommé symbole d'Isis, formé d'un disque reposant sur deux cornes de vache unies par leur base et flanquées de deux épis. Trois petits disques servent de support à l'ensemble de ce symbole, accosté d'un rinceau divergent.

M. Palmer, au contraire, déclare qu'après un examen attentif il a reconnu une lyre dans ce même ornement, et que les neuf figures en bas-relief représentées à l'étage supérieur, en tunique courte et avec des écharpes flottantes, ne sont pas des Amazones, comme on l'a répété plus d'une fois, mais bien les neuf Muses. Aussi incline-t-il à penser que ce monument, consacré au dieu de la musique et des différents arts libéraux, était le Muséum de Pétra et l'établissement philharmonique de la ville. Intérieurement, le Khazneh Faraoun renferme une grande salle et plusieurs chambres moins considérables.

La librairie Plon vient aussi de publier un intéressant volume de M. F. Ribeyre sur *Cham*, le caricaturiste. M. Alexandre Dumas y a ajouté une lettre-préface qui, par le fond comme par la forme, est un morceau des plus curieux.

IX. — Les Artistes français contemporains (peintres-sculpteurs), par Victor Fournel. Librairie Alfred Mame; 1 vol. petit in-4° illustré de 10 eaux-fortes et de 176 gravures dans le texte.

Dans ce volume, tout l'art contemporain est raconté, décrit, apprécié par un critique compétent, qui est en même temps un écrivain de valeur, un chroniqueur plein d'esprit et de verve; son livre est éclairé par la biographie des hommes, animé par les anecdotes, les comparaisons, les souvenirs qui peuvent donner à un pareil thème un intérêt général et vivant; il reproduit enfin les chefs-d'œuvre, de manière à parler aux yeux en même temps qu'à l'esprit.

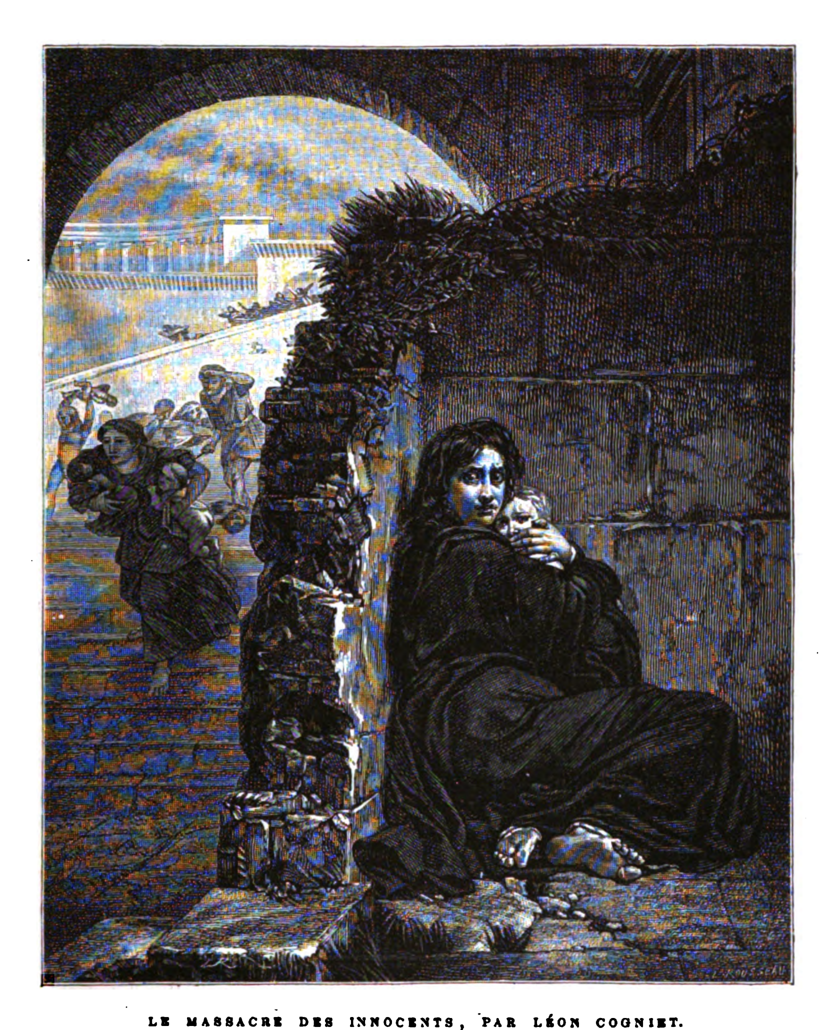
On retrouve là tous les artistes morts depuis 1850 : Ingres, Horace Vernet, Paul Delaroche, Ary Scheffer, David d'Angers, Eugène Delacroix, H. Flandrin, Carpeaux, Gustave Doré, Henri Regnault et trente autres. M. Victor Fournel ne s'est pas contenté de consacrer des notices spéciales à Corot, à Théodore Rousseau, à Diaz, à Millet, à Daubigny; il a encore groupé dans une étude générale sur les peintres de la nature un grand nombre de paysagistes et d'*animaliers*, depuis Aligny et Paul Huet jusqu'à Brascassat et Troyon. De même la peinture orientale, qui est une création contemporaine et qui est devenue, on peut le dire, une branche spéciale de l'art, surtout depuis Marilhat, a son chapitre à part, où Decamps et Fromentin occupent les premières places. Enfin il n'a eu garde d'oublier la caricature; un chapitre final passe en revue, avec une grande abondance de vues ingénieuses et de détails piquants, les Charlet, les Grandville, les Henri Monnier, les Gavarni, les Daumier et les Cham.

Dans l'introduction, M. Victor Fournel étudie les caractères essentiels et fondamentaux de l'école française à diverses époques, et les coups portés successivement au vieil idéal classique par le romantisme, le réalisme et l'impressionnisme. M. Victor Fournel ne dissimule pas ses préférences pour les formes les plus pures et les plus élevées de l'art; mais il a l'intelligence ouverte et généreuse, et il est tout prêt à admettre les formules les plus diverses, sauf celles qui professent le mépris du goût et du beau.

La manière de l'écrivain est pleine de mouvement, de couleur et de vie. S'il a des

principes fermes, il est dépourvu de tout pédantisme; il parle à des hommes du monde le langage d'un homme du monde, et l'esprit le plus étranger aux questions artistiques n'éprouvera pas un moment de fatigue en lisant ces pages alertes, animées de détails pittoresques, et qui maintiennent l'attention sans cesse en éveil.

A. de L.



LE MASSACRE DES INNOCENTS, PAR LÉON COGNIET.

(Gravure extraite de l'ouvrage *les Artistes français contemporains*, édité par A. Mame.)

X. La Chevalerie, par M. Léon Gautier. Paris, Victor Palmé; 1 vol. in-8°, illustré par MM. Merson, Zier, etc. — Le Littoral de la France depuis Dunkerque jusqu'au Mont-Saint-Michel, par M. F. Aubert; même éditeur; 1 vol. in-8°, illustré par M. Scott.

L'éditeur Victor Palmé vient de nous adresser deux volumes qui, à des titres différents, méritent d'être signalés à l'attention de nos lecteurs. Le texte de M. Léon

Gautier, le savant professeur à l'École des Chartes, et les élégantes compositions de M. Luc-Olivier Merson font de la *Chevalerie* un des bons et beaux livres de l'année 1883. On connaît l'enthousiasme de M. Gautier pour le moyen âge et sa profonde connaissance de tout ce qui touche à cette grande époque. « Ce n'est pas comme abstraction que l'auteur a voulu présenter la chevalerie ; il s'est proposé de nous la montrer en action, et il nous dépeint dans ses plus intéressants détails la vie si mouvementée du chevalier : *la naissance du baron, son éducation, son instruction, la vie du damoiseau et de l'écuyer, la préparation à l'ordre de la chevalerie, les rites de la réception, les fiançailles et les noces, les expéditions, les chasses, les pèlerinages, les tournois, etc.* »

Quant aux illustrations dessinées par M. Merson, nous venons d'en faire l'éloge ; ajoutons qu'elles ont été gravées par l'habile M. Méaulle, qui a su rendre les plus fines intentions du dessinateur.

Le *Littoral de la France de Dunkerque au Mont-Saint-Michel,* de M. Aubert, est une revue pittoresque et animée de tous ces ports, de toutes ces plages, de toutes ces stations qu'envahit, à l'été, le flot des baigneurs parisiens. Chacun y trouvera le résumé de ses propres souvenirs. Le volume est entièrement illustré par M. Scott, un dessinateur qui s'entend à merveille aux croquis vivement troussés.

XI. — The Raven, by Edgar Poe, illustrated by Gustave Doré. London, Sampson Low ; 1 vol. grand in-folio, 1883.

Les grands éditeurs de Londres, Sampson Low, Marston Searle et Cie, ont fait graver et viennent d'éditer avec un luxe et un soin inouïs l'une des dernières œuvres de Gustave Doré, le *Corbeau* d'Edgar Poe. On se souvient que l'œuvre étrange du poète américain avait été déjà commentée d'une façon plus étrange encore par le peintre Manet. Nous n'avons pas besoin de dire que les compositions ronflantes et ampoulées de l'illustrateur du Dante n'ont rien à voir avec les improvisations ultra simplifiées du peintre d'*Olympia*. Nous avons le courage d'avouer que le génie de Doré, malgré sa prodigalité inventive, sa verve endiablée et son intuition du fantastique, nous a toujours laissé insensible. Nous craignons que l'avenir ne ratifie pas l'engouement excessif des contemporains. Mais ceci posé, nous convenons que l'illustration du *Raven* tient une place distinguée parmi les conceptions les plus importantes de Doré. Ce qui nous a surtout frappé et ce qui constitue à nos yeux le plus grand mérite de ce splendide volume, c'est la façon tout à fait supérieure dont les dessins du maître français ont été interprétés sur bois par l'outil d'une pléiade de graveurs choisis parmi les meilleurs de l'Allemagne. Sur ce terrain, comme sur beaucoup d'autres, les Allemands nous font une terrible concurrence. Voyez avec quelle autorité ont été gravées les admirables illustrations de Menzel pour la *Cruche cassée,* dont notre ami, M. Alfred de Lostalot, vient de publier chez Didot une si intéressante traduction. Nous avons fort à faire pour maintenir notre antique supériorité dans l'ornementation du livre par la gravure sur bois. Il ne servirait à rien de dissimuler une vérité amère : nos voisins ont des praticiens qui égalent au moins les nôtres et qui travaillent, hélas ! à beaucoup meilleur marché. L. G.

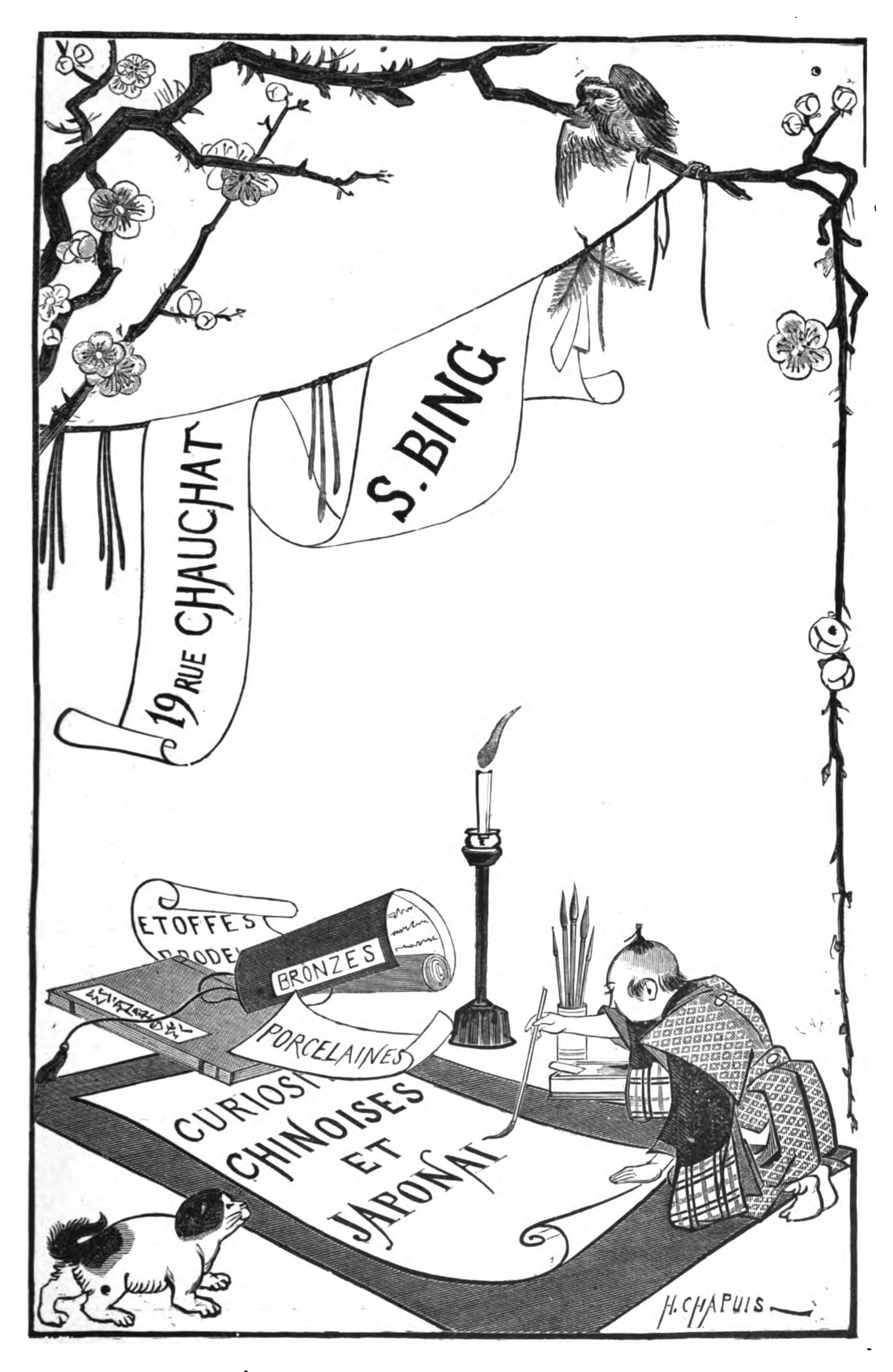
Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît. — [2036]



INAUGURATION

DE L'HOTEL FORMANT L'ANGLE DES RUES DE PROVENCE ET CHAUCHAT



ENTRÉE NOUVELLE : Rue de Provence, 22.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [2036]



320e Livraison. Tome XXIX. — 2e période. 1er Février 1884.

Prix de cette Livraison : 7 francs.

LIVRAISON DU 1er FÉVRIER 1884.

TEXTE.

GRAVURES.



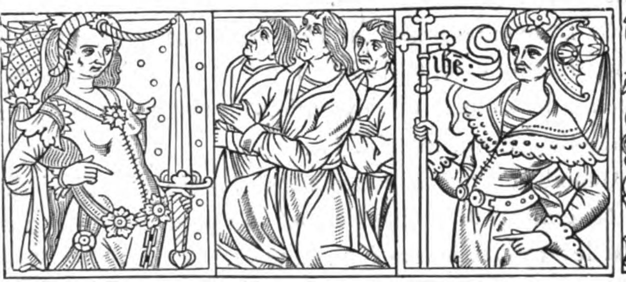


LES LIVRES D'HEURES

DU DUC DE BERRY

(PREMIER ARTICLE.)

C'est à bon droit que, sur la liste des amis des arts au moyen âge, la première place est réservée à Jean, duc de Berry, frère du roi Charles V, né en 1345, mort en 1416. Ce prince a mérité les sévérités de l'histoire par les exactions dont il se rendit coupable dans l'administration de plusieurs provinces du royaume ; mais nous ne pouvons nous empêcher de rendre hommage à son goût passionné pour les arts, et nous restons confondus d'admiration quand nous essayons de reconstituer par la pensée les merveilleuses collections dont les inventaires nous sont parvenus et dont de trop rares épaves ont échappé à l'action destructive du temps secondée par l'incurie des hommes et par la violence des révolutions.



Les livres d'heures sont peut-être les monuments qui nous donnent l'idée la plus juste du goût et du luxe de Jean, duc de Berry. Ceux qui subsistent n'ont pas encore été tous signalés ou du moins exactement décrits. L'étude en est d'autant plus intéressante qu'elle peut s'appuyer sur des documents contemporains, et que, dans plus d'un cas, il y aura moyen d'indiquer d'après des textes, et non pas seulement d'après des conjectures, l'origine des livres dont nous admirons les peintures et les ornements.

J'ai donc pensé qu'il y avait utilité à passer en revue les livres d'heures qui ont appartenu au duc de Berry, ou qui ont été exécutés par ses ordres. Mon examen ne se bornera pas aux livres d'heures proprement dits ; il eût été impossible de n'y pas comprendre des psautiers et des bréviaires, qui, à certains égards, doivent être assimilés aux livres d'heures, et qui étaient, comme ceux-ci, exécutés non pour des gens d'Église, mais pour des laïques. Il est, du reste, bien entendu que je m'occuperai exclusivement des livres de luxe, destinés à l'usage personnel du prince et des membres de sa famille. Je laisserai de côté les livres liturgiques, affectés au service de la chapelle, encore bien que plusieurs d'entre eux fussent décorés avec beaucoup de recherche et d'élégance.

Avant d'étudier les volumes qui subsistent encore et qu'il m'a été donné d'examiner dans différentes collections publiques ou particulières, il faut soigneusement recueillir dans les débris des archives du duc de Berry les témoignages relatifs aux livres dont nous aurons à nous occuper. A peu d'exceptions près, ils nous ont été fournis par trois inventaires que, pour la facilité des renvois, je désignerai par les lettres A, B et C.

A. Inventaire dressé en 1402, lors de la prise en charge par Robinet d'Estampes. A la Bibliothèque nationale, ms. français 11496.

B. Inventaire dressé à la fin de janvier 1413 (nouveau style) et complété en 1416, au moment de la mort du duc de Berry. Aux Archives nationales, registre KK 258.

C. Inventaire dressé en 1416, après la mort du duc de Berry, et faisant partie du compte de Jehan le Bourne, commis à faire la recette et la dépense des deniers de l'exécution du testament du prince. Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. Lf. 54.

Quand une même notice sera répétée sur plusieurs inventaires, je me contenterai de donner le texte du plus ancien manuscrit, et je négligerai les variantes dénuées d'intérêt.

EXTRAIT DES ANCIENS INVENTAIRES.

PSAUTIERS.

I.

Item un psaultier ancien escript de lettre boulonnoise, où il a plusieurs ystoires d'enlumineure au commencement; fremant à quatre fremouers d'argent, couvert d'un viez drap de soie ovré à oiseaulx. (A 1059.)

Ce livre figure absolument dans les mêmes termes sur l'inventaire des objets que le duc de Berry fit livrer le 24 mai 1404 à la Sainte-Chapelle de Bourges[1]; mais le duc se le fit rendre quelque temps après et en disposa en faveur de Guillaume Boisratier, archevêque de Bourges à partir de 1409. Cela résulte d'une note ajoutée en marge de l'inventaire A :

Datum domino Guillelmo Boisratier, ut constat per dictum compotum [Robineti de Stampis]. (A 1059.)

II.

Item un psaultier très bien escript, noté en pluseurs lieux, ystorié et très richement enluminé; à deux fremouers d'or esmaillez aus armes d'Anjou et de Meleun; couvert d'un sathin tanné, doublé d'un sathin vermeil. (A 1058.)

Datum sorori Katerine de Harecourt, religiose de Poucy[2], ut constat per compotum dicti Robineti [de Stampis]. (A 1058.)

III.

Item ung petit psaultier de très bonne lettre de fourme, couvert par dessus d'un drap de soye ouvré à fleurs de lys d'or, lequel psaultier le conte dauphin[3] a donné à monseigneur, et despuis mon dit seigneur y a fait faire deux fermouers d'or esmaillez aux armes de monseigneur, et une pipe d'or; et au commancement du second fueillet dudit psaultier a escript *qui confidunt*. (B 176.)

Da[tum] fuit per dominum ducem et per suas litteras datas II^{a} die aprilis MCCCCXV[4] domino archiepiscopo Bitturicensi[5]... (B 176.)

IV.

Item un petit psaultier, très richement enluminé et ystorié, et au commencement a un Dieu en la croix, et un Dieu en son tronne; garni de deux fremouers d'or, où il a

1. Document publié en 1855 par M. Hiver de Beauvoir, sous le titre de *Description du trésor de la Sainte-Chapelle de Bourges* (Bourges, 1855, in-8°). Un exemplaire original de l'inventaire du 24 mai 1404 vient d'être acquis par la Bibliothèque nationale. La mention du psautier s'y trouve au fol. 16 v°.

2. Poissy.

3. Béraud III, comte de Clermont. — La place de cet article dans l'inventaire B prouve que le livre était entré chez le duc de Berry après le mois de janvier 1413.

4. 2 avril 1416, nouv. st.

5. Guillaume Boisratier.

en chascun quatre perles, et un bouton aus boutz des tirouers; couvert d'un drap de soie, semé de perles à ovrages. (A 1052.)

Datum domine ducisse[1], ut constat per compotum dicti Robineti [de Stampis]. (A 1052.)

V.

Item un psaultier escript en latin et françoys, très richement enluminé, où il a pluseurs ystoires au commencement de la main maistre André Beaunepveu[2]; couvert d'un velluaul vermeil; à deux fremouers d'or, esmaillez aus armes de monseigneur. (A 1049. B 57. C 483.)

Estimé 100 l. t. dans l'inventaire de 1416. Compté pour cette somme dans le lot d'objets qui fut attribué le 1er décembre 1416 à la duchesse de Bourbonnais, en déduction d'une créance qu'elle avait sur la succession du duc de Berry, son père. (C fol. 226 v°.)

VI.

Item un autre livre ouquel est contenu tout le psaultier et plusieurs autres devocions[3] parmy le dit psaultier, au commancement du second feuillet ouquel a escript *Favum*[4] *offeres*. Et est couvert de cuir vermeil empraint; à deux fermouers d'argent esmaillez aux armes de feu messire Jehan de Montagu[5]; lequel livre fut dudit deffunct, et l'envoia querir mondit seigneur après sa mort chez Fremin de Revelle, escripvain, demeurant à Paris le XXVe[6] jour d'octobre l'an mil CCCC et IX. (B 126. C 514.)

Estimé 25 l. t. en 1416.

BRÉVIAIRES

VII.

Item un breviaire enluminé de blanc et de noir à pluseurs ystoires, qui fu de monseigneur d'Estampes[7], où il a ou milieu un crucifiement et un ymage de Nostre-Dame d'enlumineure; couvert d'un sathyn tanné, doublé de cendal vert; à deux fremouers d'or esmaillé aus armes de monseigneur le dauphin et de monseigneur d'Estampes. Et y a une pipe d'or, où il a un balay et deux perles. (A 1055.)

Datum magno magistro hospicii regis[8], ut constat per compotum dicti Robineti [de Stampis]. (A 1055.)

VIII.

Item un autre breviaire qui fu de monseigneur d'Estampes, très bien escript, enlu

1. Jeanne d'Auvergne, duchesse de Berry.
2. Les inventaires des années 1413 et 1416 portent : « de la main feu maistre André Beaunepveu
3. *Oroisons* dans l'inventaire de 1416.
4. *Sanum*. Inventaire de 1416.
5. Jean de Montaigu, grand maître de la maison du roi, décapité à Paris en octobre 1409.
6. *XXVI*. Inventaire de 1416.
7. Louis, comte d'Étampes, mort le 6 mai 1400.
8. Jean de Montaigu, dont il est question dans l'article précédent.



miné et ystorié; à deux fremouers d'or en façon de papillons; couvert de drap de soie ovré, doublé de cendal bleu. (A 1056.)

Datum episcopo Carnotensi[1], ut constat per compotum dicti Robineti [de Stampis]. (A 1056.)

IX.

Item ung très bon et bel breviere en deux volumes, très richement historiez et enluminez et notez, couvers de cuir rouge, et par dessus de drap de soye vert usé, fermant chacun volume à deux fermouers de laiton; lesquelx monseigneur achapta à Paris pour le pris et somme de IIII^c escuz; et despuis mondit seigneur a fait faire à chacun des diz volumes une chemise de veluyau violet figuré, et deux fermoers d'argent dorez, esmaillez aux armes de mondit seigneur, et deux pipes d'argent dorées garnies de seignaulx. (B 167.)

Item un breviaire en deux volumes à l'usage de Paris, noté et richement historié, couvert de veluyau violet et figuré, doublé de satin noir, fermant à deux fermoers d'argent dorez des armes de monseigneur; et en l'un a une pippe d'argent, et l'autre est chiex Tarenne[2]. Prisié III° l. p. valent III° LXXV l. t.[3]. (C 1094.)

X.

Item un breviaire en deux volumes, où il a pluseurs ystoires de blanc et de noir; couvers d'un drap de soie blanche, fremans chacun à deux fremouers d'or, les uns esmaillez aus armes d'Orléans, et les autres à ymages. (A 1051. B 58. C 484.)

Estimé 150 l. t. en 1416.

XI.

Item un breviaire à l'usage de Paris, en deux volumes, en chacun le psaultier escript, couvers de draps de soie vermeille semez d'oiseaux vers, doublez de tiercellin vermeil; fremans chacun à deux fremouers d'or aus armes de France, estans en deux estuis de cuir fauve pendens à deux tixuz de soie noire, clouez à clos d'argent dorez. (A 1061.)

Datum domino duci Acquitanie, ut constat per compotum dicti Robineti [de Stampis]. (A 1061.)

Ce bréviaire dut faire retour au duc de Berry après la mort du duc de Guyenne en 1415. Il se trouva compris parmi les volumes attribués à la Sainte-Chapelle de Bourges.

Item un breviaire en deux petis volumes, très bien escript, garnis de fermoirs d'or esmaillés aux armes de France, assis sur tissus de soye; et y a deux petites pipes d'or. Et sont couvers de drap de soye ouvré à oyseaux et foillages sur champ vermeil. Et sont dedens deux estuis de cuir fauve aux armes de feu notre cousin le comte d'Estampes, garnis de tissus de soye noire, chascun tissu ayant boucle double mordant à un cloux d'argent doré[4].

1. Martin Gouge.

2. Jean Taranne, changeur et bourgeois de Paris. Voyez Le Roux de Lincy, *Paris et ses historiens*, p. 479.

3. Ce bréviaire fut adjugé le 8 janvier 1418 (nouveau style) à l'évêque de Paris pour une somme de 200 livres tournois. Bibl. nat., ms. français 6747, fol. 33 et 95 v°.

4. *Description, d'après la teneur des chartes, du trésor... donné par Jean, duc de Berry, à la Sainte-Chapelle de Bourges*, par M. Hiver de Beauvoir (Bourges, 1855, in-8°), p. 104, article 52.



XII.

Item un brevière en deux petis volumes, escript de menue lettre de fourme, et au commancement du second fueillet du psautier d'un des diz volumes a escrit *mei et exaudi,* et au commancement du second fueillet du psaultier de l'autre volume a escript *in cubilibus ;* et sont couvers de drap de soye bleu, et fermans chacun à deux fermouers d'or esmaillez aux armes de monseigneur; et ont chacun une chemise de veluiau noir doublé de tercelin rouge; lequel breviere Monseigneur de Guienne[1] donna à monseigneur au mois de novembre mil CCCC et IX; et depuis l'a mon dit seigneur fait relier, couvrir et garnir en la manière dessus dicte; et coustèrent les fermouers seulement de Jehan Tarenne, avec le tixu, XXX francs. (B 124.)

XIII.

Item le second volume d'un brevière très richement historié et enluminé, garny d'une chemise de drap d'or semée de fueilles, mi parties de blanc et vert, lequel livre fut de feu monseigneur de Guienne. (B 180.)

Un volume de breviaire de demi temps, c'est assavoir du temps d'esté, qui se commance au second fueillet après le kalendrier *et propre sang,* très bel et richement enluminé, armoié entour des armes de feu monseigneur de Guienne, à deux fermouers d'argent dorez esmailliez des dictes armes, à une chemise de sathin vermeil figuré à fueilles vertes et blanches de veluyau et brodée d'or, CL l. t. valent C IIII^{xx} VII l. X. s. t. (C 561.)

Ce demi-bréviaire fut rendu le 14 mars 1417 (n. st.) aux exécuteurs testamentaires du duc de Guyenne, à qui le volume appartenait. (C fol. 276 v°.)

XIV.

Item d'un brevière en deux volumes, appellez les brevières de Belleville, à l'usaige de Jacobins, très bien et richement historiez [et] enluminez, declairez en la première partie du III^{c} XXXVe fueillet du livre des diz comptes precedens, est deschargié le dit Robinet d'Estampes du premier des diz volumes[2] pour les causes contenues en la correction faicte sur la dicte partie. Pour ce icy seulement le second des diz volumes; et au commancement du second fueillet du psaultier du dit volume a escript *justicie et sperate.* Couvert de drap de soye vert ouvré à bestes estranges, et par dessus une chemise d'autre drap de soye noir ouvré à fueillaiges de blanc et de bleu; fermans à deux fermouers d'or esmaillés aux armes de France. (B 114.)

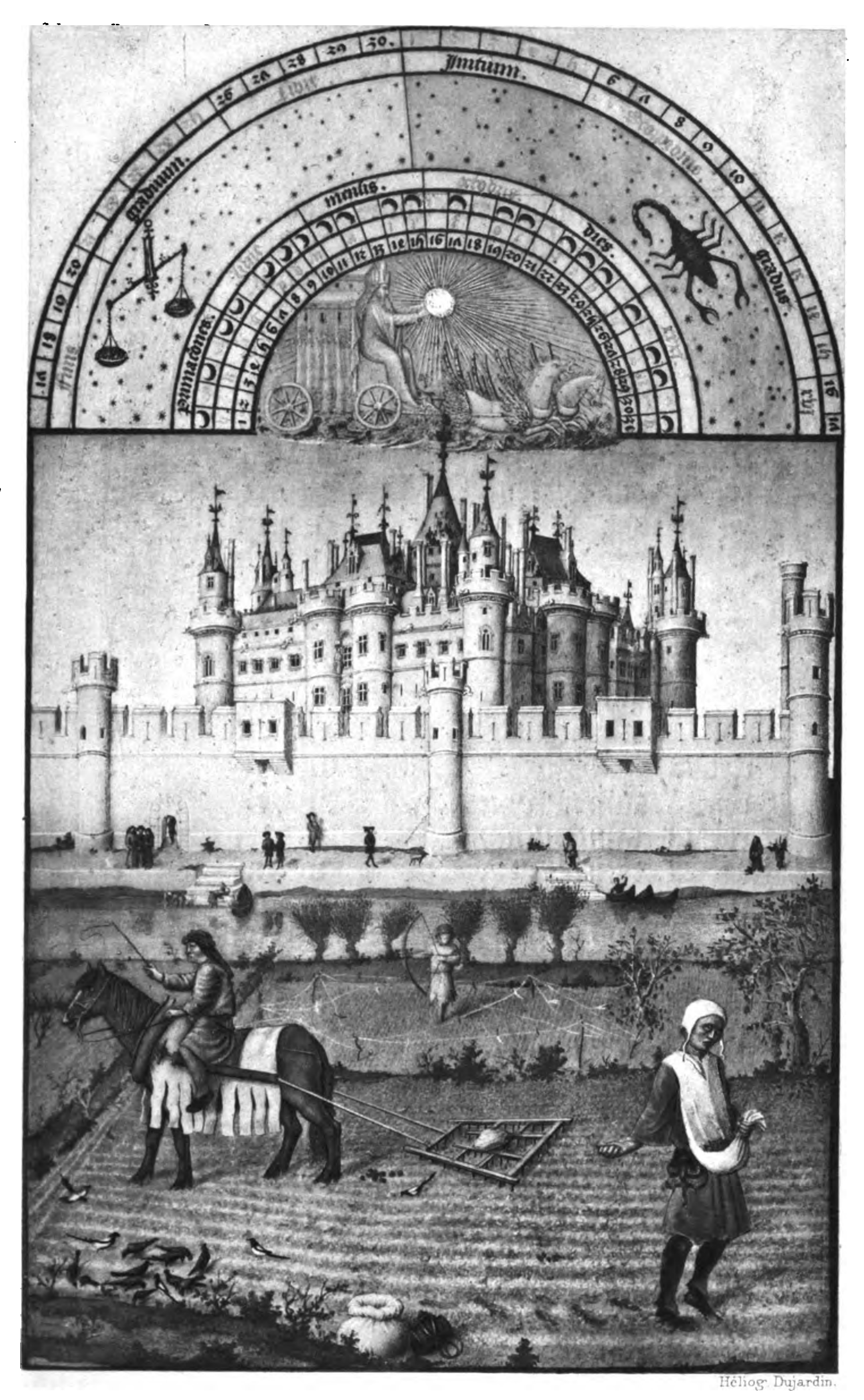
Dicta duo volumina breviarii in presenti articulo declarati data fuerunt domine Marie de Francia religiose de Poissiaco[3] per mandatum domini[4], super penultima parte LXVIII folii hujus compoti redditum... (B 114.)

1. Louis, duc de Guyenne, fils de Charles VI.

2. Le premier volume du bréviaire de Belleville avait été baillé en garde à maître Pierre de Vérone. (B, fol. 179 v°.)

3. Marie, fille de Charles VI, religieuse à Poissy, morte en 1438.

4. Ce mandement est indiqué dans l'inventaire B, au fol. 68 v°, avec la date du 7 octobre 1413.



Héliog. Dujardin.

LE LOUVRE SOUS CHARLES V.
Miniature des Grandes Heures du duc de Berry.
(Bibliothèque de Mgr le duc d'Aumale.)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. Eudes

XV.

Item un brevière en deux volumes, à l'usage de Paris, escript de lettre de fourme et historié en plusieurs lieux, couvert de veluiau rouge, fermant à deux fermouers d'argent dorez, esmaillez aux armes de Navarre; et au commancement du second fueillet du premier volume a escript *Syon montem,* et au commancement du second fueillet de l'autre volume a escript *dixit ad me.* Lequel brevière la femme de feu Monseigneur Pierre de Navarre[1] donna à Monseigneur ou mois de novembre l'an mil quatre cens et XII. (B 149.)

Item un breviaire en deux volumes, à l'usage de Paris, qui se commance ou second fueillet après le kalendrier *Syon montem,* couvert de drap de damas vermeil, doublé de satin vermeil, fermant à deux fermoers d'argent dorez aux armes de Messire Pierre de Navarre. — Item l'autre volume pareil, dont le brief d'iceulz est en françois, prisez ensemble C. l. p., valent CXXV l. t. (C 1061 et 1062.)

XVI.

Item un breviaire à l'usage de Paris, très richement escript, enluminé et ystorié, couvert de drap de soie noire, doublé de tercelin vermeil, à deux fremouers d'or faiz de maçonnerie, en chacun un escusson aux armes de France et de Monseigneur le dauphin.

(A 1160, parmi les objets qui ne furent pas trouvés en 1402.)

XVII.

Item un très bel brevière, escript de bonne lettre de fourme, à l'usaige de Paris, qui fu du Roy[2], bien historié et enluminé; et au commancement du second fueillet après la fin du kalendrier a escript *cognovit bos.* Couvert d'un drap de soye ouvré, et par dessus une chemise de drap de damas noir doublé d'un tercelin vermeil; fermant à deux fermouers d'or en façon de chasteaulx; et n'y a point de pipe[3]. Lequel brevière Monseigneur a eu de feue Madame d'Orleans[4], et avoit esté de feu Monseigneur d'Orleans, son mary, à qui mondit seigneur l'avoit donné. (B 122. C 512.)

Estimé 200 l. t. dans l'inventaire de 1416. — Ce bréviaire fut communiqué la même année au fils du roi, depuis connu sous le nom de Charles VII, qui le garda par devers lui, comme le constate l'article suivant du registre C (fol. 268 v°) :

A monseigneur le duc de Touraine, à present daulphin de Viennois, un très bel breviaire, etc.[5], prisé ou dit inventaire la somme de huit vins livres parisis; lequel breviaire, par l'ordonnance de mes diz seigneurs les executeurs et commis à la dicte

1. Catherine d'Alençon, veuve de Pierre de Navarre, mort le 29 juillet 1412.

2. Voyez *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France,* publié par Jules Labarte, p. 336, article 3281.

3. « Ymo est una parva pipa auri cum duobus parvis ursis. » Note marginale dans B.

4. Valentine de Milan, veuve de Louis, duc d'Orléans, assassiné en 1407.

5. Description semblable à celle qui vient d'être rapportée.

execucion [de monseigneur le duc de Berry], fut envoié par maistre Pierre Franchomme, chantre de l'esglise de Paris, au dit monseigneur le daulphin, pour icellui veoir et retenir, en paiant la dicte somme de VIII^{xx} l. p., ou telle autre somme d'argent, à la dite execucion, comme bon lui sembleroit, affin qu'il eust le fait d'icelle envers le roy nostre dit seigneur son père et autrement pour recommandé, lequel mon dit seigneur de Touraine, après ce qu'il ot longuement veu et advisé ledit breviaire, retint icellui par devers lui, et dont il n'a aucune chose paié ne entencion de paier à la dite execucion, si comme par les lettres de mes diz seigneurs les executeurs et commis dessus diz, sur ce faictes et données le XXIIIe jour de novembre MCCCCXVI, avecques recongnoissance et certifficacion de ce du dit monseigneur le daulphin faicte le XXVIIIe jour d'aoust mil CCCC et dix sept, tout cy rendu, peut apparoir...

XVIII.

Item ung brevière à l'usaige de Paris, escript de bonne lettre de fourme, très bien enluminé, et au commancement du second fueillet après le kalendrier et le brief dudit livre a escript *mam tu percucisti;* couvert de cuir vermeil empraint; à deux fermouers d'argent dorez esmaillez d'une annunciacion; lequel brevière l'evesque de Gap[1] donna à mondit seigneur oudit moys de janvier mil quatre cens et treize. (B 170.)

Datus fuit magistro Jo. de Stampis filio Robineti de Stampis, prout constat per litteras domini ducis datas XVI^a die januarii MCCCCXIIII, superius redditas, et ideo acquittatur hic idem Robinetus. (B 170.)

XIX.

Item ung petit brevière bien portatif, à l'usaige de Paris, escript de menue lettre de fourme; et au commancement du second fueillet après le kalendrier et le brief dudit livre a escript *Israel ab alienati;* couvert de veluyau vermeil; à deux petis fermoiers d'or, et une pipe de mesmes; lequel brevière le Roy donna à monseigneur le XIXe jour de septembre l'an mil quatre cens et t[r]eize[2]. (B 171. C 1079.)

HEURES

XX.

Item unes heures esquelles le roy Jehan, père de mon seigneur, apprist à lire; et tout au commancement est le kalendrier; et après, pluseurs enseignemens en françoys de bien vivre selon Dieu; les heures de Nostre Dame; les heures de la Trinitié; l'office des mors; et pluseurs autres heures et oroisons, tant en latin que en françoys. Et au commancement de second fueillet après la fin du kalendrier a escript *par ceste viande.*

1. Léger d'Eyragues.

2. « L'an CCCC et quatorze », suivant l'inventaire C. — On lit dans l'*Inventaire du mobilier de Charles V* (éd. Labarte, p. 337, article 3285) : « Item ung très petit breviaire entier, menuement escript, à l'usaige de Paris, et est le psautier ou mylieu; et se commence le second fueillet *Israel.* Et y a deux petits fermouers d'or à charnières neellez. »



Couvertes de drap de damas noir, lesquelles le roy de Sicile[1] donna à monseigneur le xxiii° jour d'octobre l'an mil CCCC et VII. Et depuis y a fait faire mondit seigneur deux fermouers d'or esmaillez à ses armes, à une pipe de mesmes, garnie d'un balay pes[ant] environ X caraz et deux perles; et par dessus une chemise de drap de damas violet, doublé de tercelin noir; lesquielx fermouers et pipe ainsi garnie avec la dicte chemise ont cousté de Baude de Guy IIII^xx frans. (B 119, C 1021.)

Estimé 125 l. t. en 1416.

XXI.

Item unes heures de la Trinité et de Nostre Dame, où il a pluseurs commemoracions de Sains, lesquelles furent de madame la duchesse de Normandie, mère de monseigneur, très bien escrites, historiées et enluminées, à deux fremouers d'or esmaillez aus armes de la royne de France de Baviere[2], et sur les tixuz a menues perles, et en l'un un saphir; couvert d'un drap de soie bleuue ovré, doublé d'un tercellin roge. (A 1057.)

Date regine Anglie[3], ut constat per compotum dicti Robineti [de Stampis]. (A 1057.)

XXII.

Item unes très belles heures, très richement enluminées et ystoriées de la main Jaquemart de Odin, et par les quarrefors des fueillez en pluseurs lieux faictes des àrmes et devises de monseigneur; couvertes d'un sathin bleu, doublé d'un tercelin vermeil; à deux fremouers d'or esmaillez aus dictes armes, en l'un un saphir, deux grosses perles, et en l'autre un balay et deux grosses perles; et en la pipe deux grosses perles et un rubi. (A 1050.)

Date domino duci Burgondie[4], ut constat per compotum dicti Robineti [de Stampis]. (A 1050.)

XXIII.

Item unes très grans moult belles et riches heures, très notablement enluminées et historiées de grans histoires de la main Jaquemart de Hodin et autres ouvriers de monseigneur; ès quelles sont les heures de Nostre Dame, les sept pseaulmes, les heures de la croix et du saint esperit, de la passion et du saint esperit encores, et l'office des mors, et au commancement du second fueillet des heures Nostre Dame a escript *flamine;* couvertes de veluiau violet; et fermans à deux grans fermouers d'or, garniz chascun d'un balay, I saphir et VI grosses perles; et y a une pipe d'or, où sont atachiez les seignaulx, garnie d'un gros balay et IIII grosses perles; laquelle perrerie est d'une chaienne en façon de paternostres et de certains eulez qui furent de feu messire Jehan de Montagu, declairez lesdiz chastons en la III° partie du III^c II° fueillet desdiz comptes precedens, et la dicte chaienne en la première partie du III^c IIII° fueillet ensuivant. Et ont lesdictes heures une grant chemise de drap de damas violet doublé

1. Louis II d'Anjou.
2. La reine Isabeau de Bavière.
3. Isabelle de France, fille de Charles VI, femme de Richard II
4. Jean sans Peur.

de mesmes. Lesquelles heures mondit seigneur a faictes faire ainsy et par la manière qu'elles sont dessus devisées. (B 112.)

Item les belles grandes heures de monseigneur, que on appelle les très riches heures, garnies de fermoers et de pipe d'or et de pierrerie, qui sont en un estuy de cuir; prisées ensemble IIIIm l. t. (C 1059.)

XXIV.

Item unes belles heures très bien et richement historiées, et au commancement est le kalendrier bien richement escript et historié, et après est historiée la vie et passion de saincte Katherine[1]; et ensuivant sont escriptes les quatre euvangiles et deux oroisons de Nostre Dame; et après commancent les heures de Nostre Dame; et s'ensuivent pluseurs autres heures et oroisons. Et au commancement du second fueillet desdictes heures de Nostre Dame a escript *audieritis*. Couvertes de veluiau vermeil; à deux fermouers d'or, esquielx sont les armes de monseigneur de haulte taille; et par dessus lesdictes heures a une chemise de veluiau vermeil doublé de satin rouge. Lesquelles heures monseigneur a fait faire par ses ouvriers. (B 111. C 507.)

Et ont esté prisées avecques une pippe garnie d'un fin balay ou milieu, pesant vint caraz et quatre perles fines rondes entour, pesans chacune quatre caraz, VIIc l. p., valent VIIIc LXXV l. t. (C 507.)

Lesquelles heures, ainsi garnies et couvertes comme dessus est dit, très haulte et puissant dame la royne de Secille a envoyé querir et demander par maistre Pierre Franchomme, chantre de l'esglise de Paris, à messeigneur les executeurs et commis à la dicte execucion, et lesquelles mes dis seignours lui ont envoiées par le dit chantre pour icelles veoir et retenir s'il lui plaisoit, en payant la dicte somme de VIIc l. p., ou telle autre somme d'argent à la dicte execucion comme bon lui sembleroit, nonobstant que icelles heures feussent prisées la dicte somme de VIIc l. p., affin qu'elle eust envers le roy de Secille, son seigneur et mari, principal executeur du testatement du dit feu seigneur, et autrement le fait de la dicte execucion pour recommandé, laquelle dite roine, après ce qu'elle ot longuement veues et advisées icelles heures, a retenu ycelles par devers elle et paié à la dicte execucion seulement la somme de trois cens livres tournois. (C fol. 270 v°.)

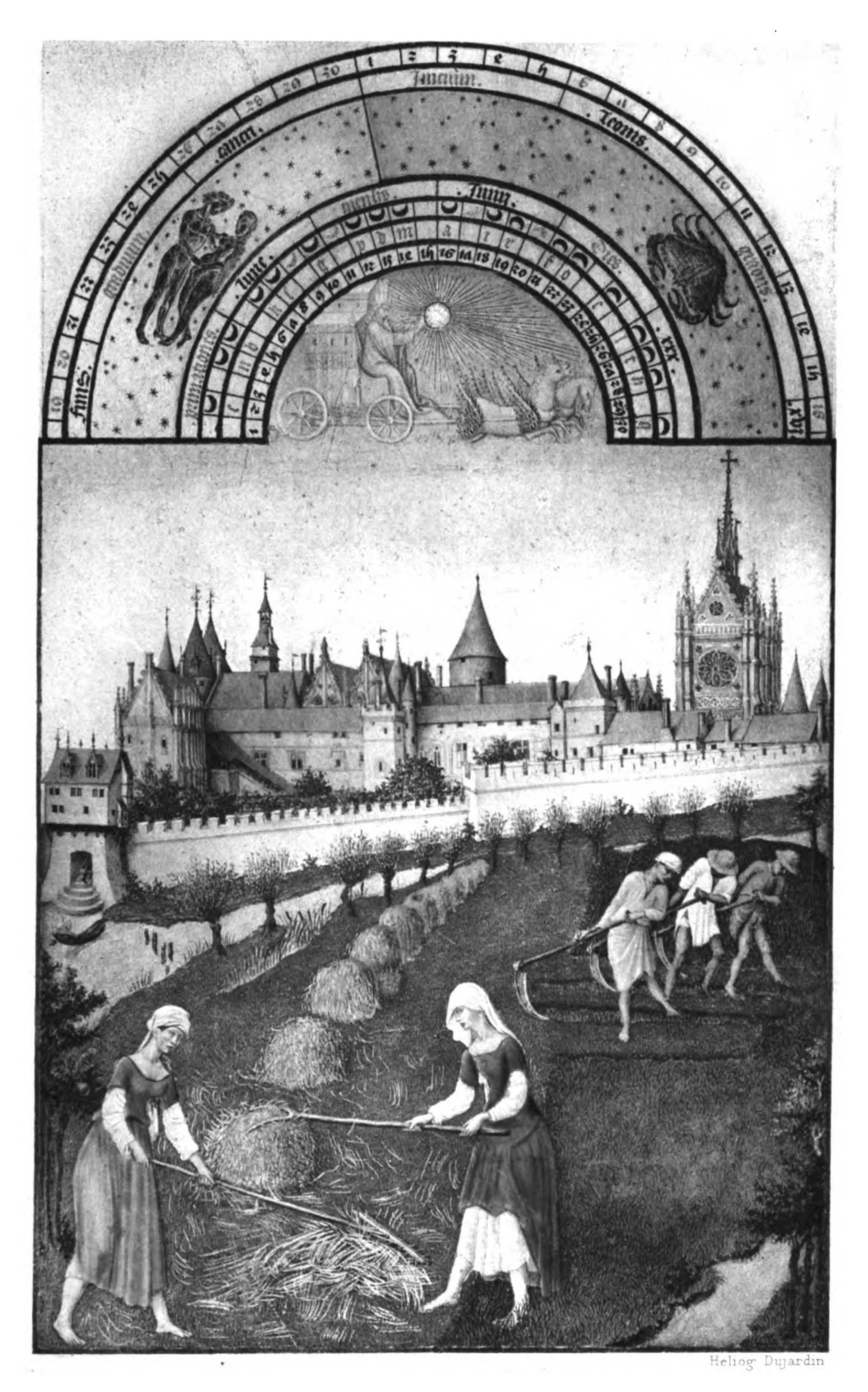
XXV.

Item en une layette plusieurs cayers d'unes très riches heures que faisoient Pol et ses frères, très richement historiez et enluminez, prisez Vc l. t. (C 1064.)

XXVI.

Item unes très belles heures, contenans plusieurs heures et commemoracions de Dieu et de ses sains, ou commencement desquelles est le kalendrier très richement hystorié des epistres de saint Pol, de l'ancien et nouvel testament; et après sont pluseurs enseignemens escripz en françois de bien et honnestement vivre selon Dieu; et lesquelles heures sont très richement historiées en pluseurs lieux, et mesmement au

1. « Et après est l'istoire de la vie et passion de saincte K. » Inventaire C.



Héliog. Dujardin

L'ANCIEN PALAIS DE SAINT LOUIS ET LA SAINTE CHAPELLE SOUS CHARLES V
Miniature des Grandes Heures du duc de Berry
(Bibliothèque de Mgr le duc d'Aumale)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. Eudes

commencement des heures de Nostre Dame d'une anonciation et de pluseurs appostres à l'entour; en la fin a une oroison escripte en latin qui se commence « Sancta crux. » Et sont couvertes d'un sathin bleu doublé d'un tercelin vermeil[1]; garnies de deux fermouers d'or à deux ors[2], tenens les armes de monseigneur, assis sur tixuz noirs, semez de treffles d'or. Et est la pipe des dictes heures esmaillée aux armes de mon dit seigneur, garnie de deux perles; et a ou milieu un balay longuet. (A 172, B 2.)

Date fuerunt per dominum ducem Bituricensem, et per ejus litteras datas xxviii die maii MCCCCXVI, uxori Robineti de Stampis. (B 2.)

XXVII.

Item d'unes très belles heures de Nostre Dame, escriptes de grosse lettre de fourme, déclairées ou IIe XLIIIe fueillet du livre desdiz comptes precedens, est deschargié et acquittié ledit Robinet d'Estampes des dictes heures, sanz la pipe d'icelles, pour les causes contenues en la correction faitte sur la partie des dictes heures. Pour ce icy seulement une pipe, faicte d'un fermail d'or garnie d'un fin balay ou milieu pesant XX caraz et IIII perles fines roondes entour, pesanz chascune III caraz, lequel fermail mon dit seigneur retint pour mettre esdites heures de plueurs joyaulx et autres choses que Barthelemy Rusc, marchant demourant à Paris, lui vendi et delivra, tant pour la feste et joustes faictes à Bourges le XXI et le XXIIe jours d'avril l'an mil CCCC et cinq après Pasques, que autrement, et cousta la somme de III^c XXXVII frans X sous tournois[3]. (B 82.)

XXVIII.

Item unes autres heures de Nostre Dame, très bien escriptes et enluminées, et en la fin pluseurs oroisons, et une oroison de la Bible; couvertes d'un sathin bleu doublé d'un tercellin vermeil; garnies de deux fremouers d'or neellez aus armes de monseigneur. (A 1054.)

Date dicto Robineto [de Stampis], ut constat per ejus compotum. (A 1054.)

XXIX.

Item unes heures de Nostre Dame, escriptes de lettre boulonnoise enluminées d'ouvrage romain, et a au commencement un escu des armes de monseigneur, et dessus deux anges qui le tiennent; couvertes d'un velluaul vert à deux fremouers d'argent armoiez. (A 1053.)

Date Burello de Dompno Martino, ut constat per dictum compotum [Robineti de Stampis]. (A 1053.)

1. « Et à present sont couvertes de drap de damas violet. » Ms B.

2. « Ours. » Dans le ms B.

3. Il résulte de cet article qu'un très beau livre d'heures mentionné sur un ancien inventaire, était régulièrement sorti du trésor du duc de Berry avant l'année 1413 et que le garde des joyaux n'avait plus à en conserver que la pipe, dont le principal ornement était un fermail d'or acheté à Paris vers l'année 1405 pour une somme de 336 l. 10 s. t.



XXX.

Item unes heures, esquelles sont les heures de Nostre Dame, les sept pseaumes, vigiles de mors, et après plusieurs oroisons, messes, le psaultier sainct Jeroyme et pluseurs autres dévocions, et au commancement sont les IIII euvangiles et le kalendrier, et a escript au commancement du second fueillet des dictes heures de Nostre Dame *Stirpis;* couvertes de veluiau vermeil à deux fermouers d'or où sont les armes de monseigneur faictes de neelleure, et une pipe d'or esmaillée des dictes armes; et par dessus, une chemise de satin bleu doublé de tercelin rouge; lesquelles heures mon dit seigneur a prinses du dit Robinet d'Estampes en lieu d'unes autres heures qui lui a données, dont mencion est faicte en la première partie du IIe XLIIIe fueillet du livre des dix comptes precedens. (B 148.)

Iste ore date fuerunt domino episcopo Claromontensi[1], ejus consiliario, per litteras domini ducis datas VIII januarii MCCCCXV... (B 148.)

XXXI.

Item unes petites heures, esquelles sont les heures de Nostre Dame, les sept pseaulmes, l'office des mors, les heures de la passion Nostre Seigneur, la vie saincte Margarite et pluseurs autres suffraiges et devocions, très bien escriptes et enluminées; et au commancement du second fueillet des heures de Nostre Dame a escript *sunt omnes fines*. Et sont couvertes de deux ais d'argent doré, où il a d'un cousté un crucifiement, et de l'autre part un couronnement de Nostre Dame. Fermans à deux fermouers de mesmes. Lesquelles heures mon dit seigneur achata du dit maistre Regnault du Montet, ou moys de janvier l'an mil IIII^{c} et XII, pour le pris et somme de XXX escus d'or comptans. (B 153.)

Date fuerunt per dominum ducem domino episcopo Carnotensi[2], constatque per mandatum datum quinta die septembris anno IIe CCCC^{e} XIIIIe hic traditum. (B 153.)

XXXII.

Item unes petites heures de Nostre Dame, nommées Heures de Pucelle, enluminées de blanc et de noir, à l'usage des Prescheurs, garnies de petis fremouers d'or, où il a une anonciacion, et au bout des tirans[3] a deux petis boutons de perles; couvertes d'un drap de soie bleuue. (A 171, B 1, C 978.)

Estimées 15 l. t. en 1416.

XXXIII.

Item unes petites heures de Nostre Dame, très bien historiées de menues histoires, dont les aiz sont couvertes d'or, ouvrez à ymages faiz de haute taille; lesquelles heures la femme de messire David de Brimeu a données à monseigneur au mois de janvier lan mil quatre cens et qninze. (B 181.)

1. Martin Gouge, précédemment évêque de Chartres.
2. Martin Gouge.
3. *Tiroers* dans l'inventaire C.

Date fuerunt comitisse Armigniaci, filie dicti domini ducis[1]; constat per litteras dicti domini datas XV^a die maii MCCCCXVI°, superius redditas. (B 181.)

XXXIV.

Item unes petites heures, esquelles sont les heures de Nostre Dame, les sept psaulmes, vigilles de mors et autres devocions; et au commancement a une oroison de saint Jehan Baptiste, et le kalendrier; et a escript au commancement du second fueillet des dictes heures de Nostre Dame *quoniam;* couvertes de drap d'or; fermans à deux fermouers d'or esmaillez aux armees de monseigneur; ouvré ledit drap d'or à fleurs de liz; et par dessus, une chemise de drap de damas bleu doublé de tercelin rouge; lesquelles heures mondit seigneur achapta à Paris, en son hostel de Neelle, le XIe jour de decembre quatre cens et quinze[2] pour le pris et somme de cinquante escuz d'or comptans. (B 162, C 739.)

A Jehan Gauchier, clerc des joyaulx de feu mon dit seigneur, une petites heures, esquelles sont les heures de Nostre Dame etc.[3]; à lui délivrées par l'ordonnance de mes diz seigneurs, pour consideration de plusieurs peines et travaulx qu'il a euz et soustenus en faisant les inventoires d'iceulz biens, tant à Paris comme à Bourges, si comme par sa quittance faite le XIIIe jour de mars mil CCCC XVI, cy rendue, peut apparoir. (C fol. 204 v°.)

XXXV.

Item ung petit livret, ouquel a pluseurs oroisons escriptes en lattin, de bonne lettre de fourme, et les rubriches escriptes en françois, très bien ystorié et enluminé; et au commancement du second fueillet a escript *am quia peccavi;* couvert de cuir rouge houssé, sans fermouers; lequel monseigneur de Guienne[4] donna à monseigneur au mois de juillet mil quatre cens et douze. (B 157, C 1193.)

Datus fuit regi Hyspanie per dominum ducem, ut constat per mandatum dicti domini ducis datum VII^a die julii anno M. CCCCXV, superius redditum. (B 157.)

Donné comme l'en dit au roy de Castelle[5]. (C 1193.)

XXXVI.

Item un livre de bien grosse lettre de fourme, ouquel sont plusieurs oroisons en latin à Dieu et Nostre Dame, le psaultier saint Jeroysme, les VII pseaumes compilez par François Petrarque, les heures de la croix et du saint esprit, et pluseurs autres devocions et contemplacions à Dieu. Et au commancement du second fueillet a escript *ac sompnolencia.* Couvert de cuir rouge empraint; à un viez fermouer d'argent blanc, et fault l'autre fermouer; lequel livre maistre Philippe de Corbie, conseiller et maistre des requestes de l'ostel du Roy et de monseigneur, donna à mon dit seigneur le XVIIe jour de novembre l'an mil CCCC et IX. (B 125, C 513.)

Estimé 75 s. t. en 1416.

1. Bonne de Berry, qui épousa successivement Amédée, comte de Savoie, et Bernard, comte d'Armagnac.
2. M CCCC XI, dans l'inventaire C.
3. Description semblable à celle qui précède.
4. Louis, duc de Guyenne, mort en 1415.
5. Jean II, roi de Castille.

XXXVII.

Item un bien petiot livret, ou quel a pluseurs oroisous et commemoracions de sains et de sainctes, au commancement duquel est escripte l'oroison « O intemerata »; fermant à deux petis fermouers d'or, sanz tixuz; ouquel mondit seigneur a fait mettre une pipe d'or garnie d'un grain de ruby et de deux poinctes de dyamens, lequel livre le Rey donna à mondit seigneur ou mois de may ensuivant l'an mil CCCC et IIII[1]. (B 92, C 1072.)

LÉOPOLD DELISLE.

(La suite prochainement.)

1. « Item ung petit livret couvert de drap d'or, à deux fermoers des armes monseigneur de Berry, très parfaittemeut bien ystorié, où sont plusieurs oroisons en françoys et en latin. » *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, publié par Jules Labarte, p. 318, article 3062.





LES

ORIGINES DE LA CÉRAMIQUE ITALIENNE



Un nom souvent nous égare; lorsqu'on a pris une fausse direction, il est alors difficile de s'arrêter, et surtout de revenir sur ses pas. C'est ce qui est arrivé pour les faïences italiennes. Quand il fut bien reconnu que de tout temps elles s'appelaient *maïoliques*, pour en retrouver l'origine, il ne fallait, pensait-on, que savoir d'où elles tiraient leur nom. Majorque est près de l'Italie : au xive siècle, ses poteries renommées étaient portées chez les nations voisines par ses nombreux vaisseaux : l'Italie avait donc puisé là et le goût et la science de la céramique, puisqu'elle avait baptisé de son nom les faïences magnifiques qu'elle commençait à produire.

Pendant de longues années, personne n'eût songé à mettre cette idée en doute, à élever la moindre objection : au contraire, bien des efforts tendirent à rapporter aux Maures d'Espagne et à leurs procédés le développement de cet art que les Italiens devaient pousser si loin. On écartait, comme incertaines, les données qui ne pouvaient se rapporter à cet ordre d'idées, tandis qu'on accueillait avec faveur tous les renseignements qui venaient étayer un système accepté par tout le monde.

Les travaux de M. Drury Fortnum, ceux de M. Jacquemart ont apporté une vive lumière sur la céramique italienne; ils nous montrent que jusqu'à présent les chercheurs suivaient une mauvaise voie. Pour

eux, ce n'est pas en Espagne qu'il faut trouver les origines de la maïolique; dans leurs études, ils pressentent l'Orient; ils indiquent bien des pièces intéressantes qui offrent un caractère évidemment persan; mais si jusqu'à présent nous apercevions les deux extrémités de la chaîne artistique qui unit l'Italie et la Perse, le chaînon intermédiaire restait caché pour nous.

Ce qu'il aurait fallu dès le principe, pour trouver l'origine de la céramique italienne, c'était constater ses débuts, chercher d'abord ses premiers pas en Italie. Une fois le centre de rayonnement connu, il devenait plus facile de remonter aux sources de cet art; jusqu'à présent, ce point avait été quelque peu négligé : les maïoliques tiraient leur nom de Majorque, il n'était pas besoin d'autre éclaircissement : les Baléares avaient été l'école des artistes italiens.

Lorsqu'on parle de maïolique, on entend par là surtout les magnifiques faïences que nous voyons à l'époque de la Renaissance, de 1480 à 1540. Elle nous donne des plats, des aiguières, des coupes décorées de fines arabesques, de sujets mythologiques, de pages d'histoire. Nous nous trouvons, là, en présence d'un art compliqué, où l'artiste est maître de sa palette, de son feu : il lui faut réunir l'art et la science, le dessin et la chimie. Il doit orner les crédences monumentales, jeter des notes gaies et lumineuses dans les salles immenses des palais princiers, se mêler harmonieusement aux pièces d'argenterie finement ciselées, et lutter sans désavantage avec le burin précieux de Benvenuto Cellini. Mais nous sommes loin de l'apparition de la céramique en Italie.

Quand nous arrivons à la Renaissance, il y a déjà longtemps que nous avons rencontré les plaques décoratives, les baccini des églises, et c'est d'Orient que vient le goût de cette décoration architecturale. Dès le XIe siècle, M. F. Lenormant[1] remarque sur l'église de Lucera, dans la Pouille, des baccini employés par les architectes comme décoration extérieure; au château de Lucera, il découvre des fragments de potéries décoratives, qui nous donnent des ornements simples, il est vrai, mais déjà tracés en bleu et rouge sur fond blanc; nous sommes tout à fait au début de l'art céramique. Si nous laissons passer deux siècles, l'église de Santa-Cecilia nous conserve ses faïences, une véritable étape dans l'histoire de la maïolique, car elles sont le premier échantillon sérieux de cet art, décoratif par excellence, qu'il nous soit permis d'étudier. Nous avons là la véritable destination de la faïence émaillée, la décoration monumentale : l'Orient l'avait ainsi comprise. Dans un pays chaud

1. *Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1883.

comme l'Égypte, les peintures murales n'avaient pas à souffrir des intempéries des saisons; mais la Perse, avec ses neiges et son climat, n'aurait pu protéger ses fresques extérieures; elle avait dû songer à les remplacer par des peintures inaltérables, et c'est la céramique, avec ses tons merveilleux, qu'elle sut approprier à l'ornementation de ses palais. L'Italie en fit de même, et dès que la faïence émaillée apparaît chez elle, c'est au frontispice des monuments, aux murailles de ses églises qu'elle va placer les premiers résultats de ses travaux.

La décoration céramique de Santa-Cecilia a soulevé bien des discussions. Les uns y voient des trophées guerriers rapportés par les Pisans de leurs guerres contre les Orientaux; les autres, un produit céramique découvert dans le pays; de là naissent deux questions importantes, qui, résolues, éclaireraient d'un nouveau jour les origines de la majolique. L'histoire d'Espagne nous fournit quelques renseignements : elle nous apprend que, dès les temps anciens, Pise était le port italien où les Maures d'Espagne envoyaient *de Manissès des faïences belles et élégantes en échange de celles d'Italie* (Ercolano). S'il y avait échange, c'est que les deux faïences étaient différentes, sans cela on se demande le motif qui aurait pu pousser deux nations voisines à trafiquer de produits similaires. Nous parlons ici du XIVe siècle, et Santa-Cecilia date du commencement du XIIIe siècle : les plaques émaillées y furent placées comme ornementation au moment de la construction; il y a donc là une création personnelle sans aucun rapport avec les produits des îles Baléares. M. Drury Fortnum, le savant céramiste archéologue anglais, croit que ces disques sont le produit d'une décoration inventée dans le pays même. Inventée, je ne puis le croire, puisque déjà, dans le XIe siècle, nous voyons, dans la Pouille, des baccini incrustés dans l'église de Lucera : fabriquée dans le pays, nous serons d'accord : nous traiterons tout à l'heure ce point intéressant. Quant à être des trophées de guerre enlevés chez les Arabes, un seul fragment des poteries de Pise porte un caractère persan et non arabe; il montre justement la différence qui sépare le produit oriental des pièces voisines fabriquées dans le pays, puisqu'il est possible de le reconnaître et de lui donner une origine certaine.

Mais comment se fait-il que nous trouvions à Pise, au XIIIe siècle, un *fragment persan,* et d'où provient-il? Nous rentrons dans le domaine de l'histoire. Du Xe au XIIe siècle, la rivalité de Pise et de Gênes occupe bien des pages des annales guerrières de l'Italie. Partout où elles se rencontrent, ces deux villes, en luttes continuelles, cherchent à se détruire mutuellement; en Italie, sur mer, dans leurs colonies, leurs armées, leurs flottes, leurs couvents, la véritable force coloniale, se poursuivent

d'une haine que rien ne peut arrêter; et quand Gênes, toute-puissante, à la fin du xe siècle, s'en va porter sur les rives de la mer Noire la civilisation européenne, Pise, toujours jalouse, la suit jusque-là. Gênes s'établit en Crimée, sur les bords du Phase, dans le sud du Caucase; les ruines imposantes de ses forteresses s'élèvent encore pour attester sa force, et le monastère de Tchakuidji, au Caucase, garde encore sur sa porte l'écusson génois, la marque de ses fondateurs. Les Pisans se rencontrent avec leurs ennemis sur cette terre lointaine; ils viennent à leur tour occuper un monastère voisin, Pisunda, véritable forteresse comme tous les couvents de l'Orient, et les familles Cheilia et Bendeliani, encore établies dans le pays, nous laissent une trace vivante de leur passage au Caucase. Là encore, les Génois ont l'avantage : les Pisans durent regagner la mère patrie, et c'est peu de temps après qu'apparaît en Italie, à Pise, une des premières décorations céramiques architecturales, celle de Santa-Cecilia, et son fragment de céramique persane.

En 1876, j'étais au Caucase, et j'admirais avec étonnement, chez le marquis de Montclars, alors consul de France à Tiflis, un remarquable pavé persan, acquis à grands frais par lui à Trébizonde. Il m'en parlait comme d'une rareté, et de fait, c'était la première pièce de cette espèce que je rencontrais. Il ne ressemblait pas aux carreaux à reflets et à reliefs de Damas; les couleurs harmonieuses se mêlaient agréablement, les fleurs n'avaient rien de la raideur persane, elles offraient une analogie frappante avec celles des plus beaux morceaux italiens. Il provenait certainement d'un lambris monumental; mais, acheté au bazar, il avait été impossible d'en savoir l'origine et de lui donner une date, bien qu'il parût des plus anciens. J'étais désolé de ne pouvoir acquérir un spécimen aussi intéressant, et je partis pour Érivan, la vieille ville persane, témoin de tant de luttes entre les Arméniens et les Musulmans. Au milieu d'un dédale inextricable de petites rues bordées de ruines, j'arrivai à l'antique mosquée, une des plus anciennes de la secte des Chijites. Malgré ses pans de murs écroulés, son dôme tombant de vétusté, ses abords dévastés, elle conserve un air d'imposante grandeur, et c'est sur ses murailles ouvertes de trois immenses baies que s'étalaient les lambris de faïence merveilleuse dont je venais de voir un échantillon à Tiflis. D'immenses vases de fleurs de six mètres de hauteur, de deux de large, sur un fond jaune d'or, étalent les teintes des pivoines, des tulipes et des narcisses; un léger cadre persan, un *moukow,* les arrête d'une ligne noire rougeâtre et d'une autre blanche, et jusqu'à la bordure qui les termine; les angles d'un bleu profond, aux teintes atténuées, font encore ressortir l'éclat du médaillon central. Une longue frise, composée de cen-

taines de carreaux émaillés en bleu, où les caractères persans sont réservés en blanc, court sur la corniche, tandis que la tour du minaret chante sur des émaux brillants la gloire d'Allah et de son grand prophète. C'est là ce que me réservait Érivan. Tout ce que l'Italie a produit de plus beau



PAVÉS DES LAMBRIS ÉMAILLÉS DE LA MOSQUÉE D'ÉRIVAN.

(XIIe siècle.)

au grand moment de son talent céramique ne saurait approcher de cette décoration monumentale qui date du XIIe siècle. Les jaunes de Castel-Durante, les bleus de Caffagiolo semblent réunis sur la palette de l'artiste, et c'est seulement dans une grande plaque de revêtements du musée d'Urbino, représentant saint Georges terrassant le dragon, que nous retrouverons une telle richesse de coloris. L'art décoratif est poussé à son dernier degré, les empâtements d'émail sont placés à dessein pour les

jeux de lumière, et l'on penserait voir pendre d'épais tapis de velours aux couleurs inaltérables, sur lesquels le temps n'a rien pu, que donner une teinte irisée, pour les rendre d'un éclat encore plus magnifique. Le général Roslawieff, gouverneur d'Érivan, voulut bien m'autoriser à emporter quelques pavés; nous les reproduisons ici.

Nous retrouverons plus tard leur procédé en Italie. Sur une *épaisse* couche de vernis blanc stannique, assez impure, il est vrai, on a posé les différents émaux, réservant en blanc certaines fleurs, dont un tracé léger, au pinceau, en brun rougeâtre, dessine habilement les contours; le cœur des fleurs est fait d'une tache noire violente, épaisse, que plus tard nous allons rencontrer à Forli seulement (Coq du musée de Cluny, nº 2805, date de 1466). On n'y voit aucune trace du rouge de fer dont les artistes de Rhodes apporteront plus tard le secret. Quant aux reflets métalliques, avec une semblable richesse de ton, il n'en est nullement besoin. Munis de griffes au revers, taillés en biseau, pour se joindre hermétiquement, tout en étant solidement fixés, ils défient les siècles et ne disparaîtront sans doute qu'avec les murs eux-mêmes, qu'ils consolident tout en les protégeant.

De ce moment, il devint évident pour moi qu'un lien étroit unissait la céramique italienne et la céramique persane, dont j'avais sous les yeux un si merveilleux travail; et quand trois siècles plus tard nous trouverons la vieille encoignure de Caffagiolo, possédée par M. Castellani, de Rome, elle nous semblera sortie du même atelier, ainsi que les magnifiques plats de 1509 de la collection du baron Gustave de Rothschild, qui ne sont qu'une réminiscence réduite de cette décoration monumentale. C'était donc, à n'en plus douter, de ce côté qu'il fallait chercher : c'était en Orient que l'Italie avait appris le secret des couleurs émaillées, et c'était certainement à la Perse, ce berceau de l'art en même temps que de l'humanité, qu'il fallait reporter les origines de la maïolique italienne. Pisunda n'est pas très éloigné d'Érivan, et comme c'est précisément vers le temps où les Pisans l'abandonnent qu'apparaissent dans leur mère patrie et le fragment persan de Santa-Cecilia et les essais de maïolique, il devient plus que probable que c'est par cette voie qu'arrivèrent en Italie les secrets de cette science si éminemment orientale.

D'autres renseignements encore doivent nous faire présumer que Pise fut un des premiers centres, pour ne pas dire le premier, de la céramique. Passeri a bien vieilli, nous dit-on; il est plein d'enthousiasme pour sa ville natale de Pesaro ; ne l'ayant jamais quittée, il ne jure que par elle ; il en fait complaisamment l'histoire, il s'étend sur ses produits, les énumère, nous parle des premières couleurs, de la décoration primi-

tive de ses faïences ; il ne voit qu'elle. Mais peut-être ne devons-nous pas le juger si sévèrement. Sur bien d'autres écrivains anciens il nous a fallu revenir, et certes, au milieu des détails parfois erronés qu'il nous donne, il se peut que nous trouvions beaucoup encore à glaner. Sans s'en douter, il va nous engager à restituer à la Toscane les débuts de la céramique, et une fois dans cette province, si nous recherchons le centre le plus ancien, c'est Pise que nous rencontrons toujours, avec sa décoration de Santa-Cecilia. Passeri nous dit, dans son œuvre, que *Ventura, de Sienne, et Matteo, de Cagli, pourraient bien être les importateurs de l'art céramique à Pesaro, qu'ils l'apportaient de Toscane.* Ces deux noms, il les trouve dans un acte notarié du xv[e] siècle, il est vrai ; mais à cette époque les procédés se transmettaient avec une sage lenteur, et ce n'est que plus tard, quand le goût de la céramique se trouvera généralisé, que nous verrons s'ouvrir, en l'espace d'un demi-siècle, toutes les fabriques qui vont illustrer l'art italien ; et M. Jacquemart se plaît, lui aussi, à reconnaître, dans les œuvres primitives de Pesaro, « *une inspiration directe de l'art persan, qui se manifeste par la rigidité de certaines figures courant à cheval, entourées de chiens et d'animaux semblables à ceux tracés sur les poteries de l'Iran.* (Jacquemart, *Hist. de la céramique.*)

Il reste maintenant, par exemple, un point fort difficile à éclaircir. Les Pisans ont-ils appris dans le Caucase les arts du feu ? Ont-ils, pendant leur séjour au milieu des populations artistiques de la Perse, trouvé le temps d'étudier cette science où les Orientaux furent nos maîtres ? Ont-ils, au contraire, ramené avec eux des artistes persans, qui vinrent fabriquer à Pise les produits dont nous nous occupons aujourd'hui ? Les archives de Pise sont muettes sur ce point ; malgré nos recherches, nous n'avons pu rien y découvrir, et probablement nous n'aurons jamais de solution de ce côté. Rhodes, du moins, nous a livré son secret. L'histoire nous apprend que les chevaliers s'emparèrent d'une galère chargée de poteries persanes et d'artistes céramistes, et qu'ils purent alors fonder les manufactures dont le musée de Cluny possède, grâce à la science de M. du Sommerard, de si brillants échantillons. Au point de vue de l'histoire de l'art, c'est la collection la plus complète et la plus intéressante qu'il soit possible de rencontrer. Nous y trouvons toute la suite, jusqu'à présent inconnue, d'un centre céramique des plus importants, et c'est au milieu de ces plats que nous avons le portrait d'un artiste qui, pour peindre sa douleur, lit la plainte qu'il a tracée : *Oh mon Dieu ! quelle souffrance, qu'ai-je fait pour être tellement tourmenté dans l'exil ? Quand y aura-t-il un terme à cette douleur ! Ce que mon cœur désire, quand sera-t-il accompli ? J'aurais encore, oh mon Dieu ! bien des choses à te dire !*

Mais comment m'entendras-tu? Ibrahim dit cela, quand donc ma prière sera-t-elle exaucée? (Cluny, 2143.)

Si nous avions à Pise un pareil document, nous serions fixés. Mais jusqu'à présent nous devons nous contenter de renseignements historiques, de rapprochements qu'un hasard heureux nous a permis de faire. L'esprit humain a beau être un, il serait extraordinaire qu'à pareille distance nous rencontrassions, justement à la même époque, un résultat pour ainsi dire identique dans un art qui, au début, fut certainement tout d'expérience. Si donc, comme nous devons le croire, les premiers pas de la céramique décorative se firent à Pise, c'est dans ses rapports en Arménie avec les artistes persans qu'il faut en rechercher les origines.

II.

Nous venons de parler de l'apparition de la terre émaillée en Italie, de ses débuts; mais lorsque la présence de la céramique est bien constatée, quand, après s'être éloignée de sa destination primitive, la décoration monumentale se transforme, quand elle fait place aux plats habilement décorés, aux vases artistement composés de la Renaissance, le développement des grands centres qui exercent une réelle influence sur son épanouissement n'est pas moins intéressant à étudier.

A partir du milieu du xve siècle, un souffle divin semble passer sur l'Italie. Il éveille les intelligences, développe le goût de l'art dans toutes ses branches; la céramique ne reste pas en arrière. Les Malatesta, les Montefeltre et les La Rovère, les Médicis ont une exubérance de vie dont ils sacrifient la plus grande partie aux arts, à la maïolique en particulier. Ils soutiennent par leur munificence les premiers pas des artistes; ils leur ouvrent leurs palais, les protègent, quand ils ne travaillent pas eux-mêmes de leurs mains, comme Alphonse de Ferrare. Et ce ne sont pas seulement les princes et les seigneurs qui dirigent les manufactures, les grands peintres eux-mêmes fournissent des cartons et surveillent leur exécution. Titien s'occupe à Venise des vases de la pharmacie de Ferrare; Raphaël donne des modèles à Urbino, et, avant eux, Francia de Bologne prête certainement son concours aux artistes faentins, qui travaillent au pavage de San-Petronio. Ici, nous ne nous occupons que des origines, et pourtant nous ne pouvons nous limiter par des dates; il faut en agir avec la faïence comme avec les incunables. Pour ces derniers, on avait fixé 1500 comme la date extrême qu'ils devaient porter; aujourd'hui, et avec raison, on est revenu de ce système. Ils sont incunables tant qu'ils

en conservent les caractères, et telle imprimerie aura, depuis vingt ans déjà, conquis sa majorité que telle autre dans l'enfance nous donnera encore des œuvres absolument primitives. Cependant nous ne croyons pas devoir dépasser 1519, époque à laquelle M° Giorgio, absolument maître de ses reflets, signe enfin de son nom les grandes pièces à reflets métalliques dont il fut l'inventeur. A ce moment, nous aurons déjà les écoles métauriennes, faentines et des Abruzzes, dont les nombreuses fabriques, qui vont s'ouvrir au XVIe siècle, ne sont que la ramification ; nous ne nous en préoccuperons donc pas.

PISE. — Nous avons parlé de Pise comme atelier, et c'est par ses relations coloniales que nous avons établi la création de celui-ci. De sa fabrication au XVe siècle je ne peux mentionner qu'une assiette de la collection de M. Castellani, de Rome, sur laquelle des encadrements de rubans à reflets, formant une croix, dénotent une science délicate de la décoration. Elle précède dans ce genre les décors de Faenza, dont un plat de Cluny (2839) et surtout le pavage de San-Petronio de Bologne nous rappelleront la composition élégante ; elle porte cette marque au revers :



Pour rencontrer une autre pièce de Pise, il faut nous avancer beaucoup plus loin. C'est chez le baron G. de Rothschild que nous voyons un vase du XVIe siècle, d'une large facture, signé PISA sous une anse. Malheureusement nous n'avons pas d'autres échantillons authentiques de cette fabrique, d'une si grande importance dans l'histoire de la céramique italienne.

ÉCOLE MÉTAURIENNE. — Nous nous trouvons ici en présence de quatre grands centres, auxquels leur origine commune, leur voisinage ont donné un tel air de famille qu'il est parfois bien difficile de les distiuguer. Aussi, avant de les parcourir, avons-nous cru devoir les classer sous un nom générique, celui du Métaure, le fleuve aux fines argiles, qui pendant plusieurs siècles va fournir la matière première de leurs travaux aux artistes de la province.

Elle se distingue, dans ses compositions, par des paysages spéciaux qui semblent tellement fantaisistes que nous avons peine parfois à croire à leur réalité. Ces entassements de cônes montagneux, couronnés de bois, de châteaux fortifiés, paraissent l'invention d'une imagination vagabonde. Il n'en est rien pourtant. On dirait que la nature s'est plu à réunir dans cette partie des Apennins les points de vue les plus extraordinaires. Les princes, toujours en guerre, se construisaient de véritables aires sur ces pics successifs, et les artistes vivant au milieu de cette nature n'avaient qu'à dessiner ce qu'ils voyaient de leur atelier pour obtenir ces fonds devenus ainsi la véritable note caractéristique de cette école.

La bienveillance des ducs d'Urbin s'étendait sur chacune de ces fabriques, et nous voyons Castel-Durante, Pesaro, Urbino et Gubbio briller presque au même moment. Les artistes qui y travaillaient voyageaient bien de *bottega* en *bottega*, mais ne s'éloignaient pas de leur province où les attachait une amitié princière; ce n'est guère qu'au moment de la décadence que nous verrons passer dans d'autres écoles les maïolistes de la province métaurienne.

CASTEL-DURANTE. — Malgré le dire de Passeri, qui voudrait faire remonter jusqu'en 1300 les débuts des fabriques pesaraises, comme nous ne voulons nous appuyer que sur des dates certaines, les archives de Castel-Durante nous fourniront les renseignements les plus anciens. En 1361, Giovanni di Bistuggi ouvre boutique; vient ensuite Gentili, qui, d'après les documents du municipe, meurt en 1461.

En 1364, Maltempo. Puis une lacune, que nos recherches n'ont pu combler, et ce n'est qu'avec Sabatino di Marforio que nous reprenons la suite nombreuse des maîtres de Castel-Durante en 1459, probablement date de sa naissance, puisqu'en 1516 nous retrouvons au British Museum une de ses œuvres, et en plein XVIe siècle, au musée d'Urbino, une plaque représentant le *Chemin de Damas* signée :

P·GAR·
DAMARFORI

sans nul doute un ex-voto qui s'explique *Per gratia recevuta.*

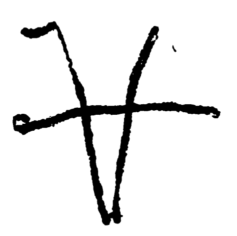
En 1490, voilà Pietro del Vasaro qui travaillera, en 1508, avec le grand-duc François-Marie Ier, au moment où les La Rovere prendront à Urbino la place des Montefeltre; à ce moment, Guido di Savino, père de

Guido et de Lorenzo, quittera sa patrie pour aller porter à Anvers, la ville des arts, les secrets de Castel-Durante.

Parmi les trente-cinq artistes dont nous avons relevé les noms au municipe de Castel-Durante jusqu'en 1757, nous ne mentionnerons plus ici que Piccolpasso, maître de boutique en 1530, qui nous laissera un ouvrage plein de renseignements utiles sur l'art de la céramique.

Pesaro. — La première date précise est 1396, où Jehan des Potteries, *Johannes à Bocalibus de Forli, maintenant habitant de Pesaro*, figure dans un acte notarié. Passeri cependant n'a pas voulu se contenter de cette date déjà fort reculée; mais, pour faire remonter plus loin les faïences de Pesaro, il n'a pu s'étayer sur aucune pièce sérieuse. Les essais de décoration en couleurs apparaissent à cette époque, et nous ne devons pas négliger les procédés primitivement employés. Peints sur engobe ou sur un émail stannique peu épuré, les portraits équestres ont une raideur qui rappelle l'Orient. Peu à peu ses cartons prennent tournure, se dégagent : viennent enfin les délicates *amatorie* chargées de porter au loin la renommée de Pesaro. Mieux que dans toute autre fabrique, on peut suivre dans ces pièces la vie du grand seigneur italien. D'abord guerrier, presque pillard, il lui faut sur les plats dont il se sert des chevaliers armés de toutes pièces, la lance en arrêt, suivis de leur écuyer; puis il abandonne sa cuirasse, il revêt la soie et l'or, devient le gentilhomme galant du XVIe siècle, et dès lors ne demande plus aux artistes que le portrait de sa *belle* entouré de devises amoureuses. Les vieux cris de guerre sont oubliés, et, vers le milieu du XVIe siècle, un portrait de vieillard nous conserve seul, au musée de Pesaro, un dernier écho de la chevalerie. *Bien mourir que toute la vie honorable.*

Une marque présente ici un véritable intérêt. Dans le catalogue de M. Drury Fortnum, elle est classée comme incertaine. Il y a quelques



jours, je l'ai relevée sous un plat, indiscutablement de Pesaro; ce qui permet de restituer à cette fabrique les pièces qui, pendant quelque temps, ont pu être attribuées à Viterbe.

Urbino. — C'est à Fermignagno, château de plaisance des ducs d'Urbin, à quelques kilomètres de la ville, qu'eurent lieu les premiers essais. Jusqu'ici, la date la plus ancienne dont nous eussions connaissance était 1477. Nous la trouvions dans Luigi Pungileone, que cite Giovanni di Donino Garducci comme fabricant de poteries à cette époque. Mais au municipe de Pesaro, nous rencontrons un plat de 1459, dont la facture indique déjà une certaine science de l'art du feu. Il représente le taureau de Phalaris et porte au revers :

Vrbinas
Die undecina ianu[illegible]ri
1459

Généralement les artistes de l'École métaurienne ne dataient pas leurs pièces. Celle-ci pourrait donc indiquer un début. Peut-être quelque artiste sera-t-il venu essayer les argiles du Métaure : peut-être aussi aura-t-il voulu nous laisser une date certaine sous une tentative couronnée de succès ?

A cette école appartenaient les plus grands céramistes de la Renaissance, les Guido Fontana, les Nicolo, les Xanto, les Oratio Fontana, les Raphaël del Colle, et nous verrons partir d'Urbino, en 1590, Oratio Pompei, le réformateur de l'École des Abruzzes.

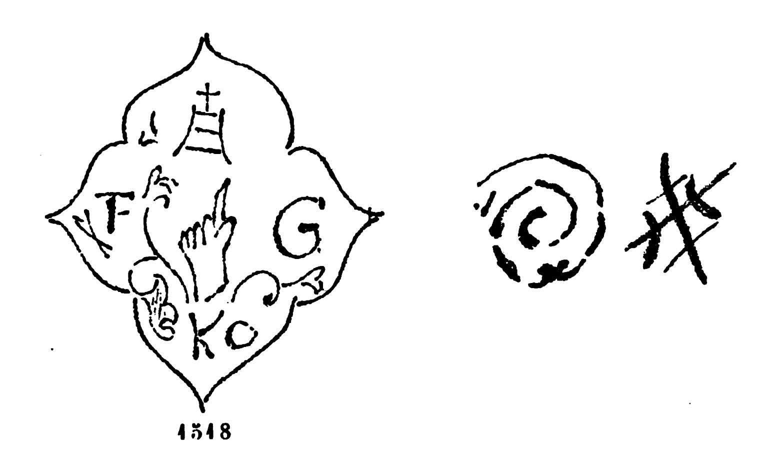
Au musée d'Urbino, j'ai relevé une marque qui m'a paru fort curieuse.

RAF' INV.
MP MAP
DE DOMO PAT gona

Elle se trouve au revers d'une plaque qui représente le mariage de la Vierge : les figures sont délicates, les vêtements habilement tracés, rehaussés de légers traits blancs; rien ne peut nous en indiquer l'au-

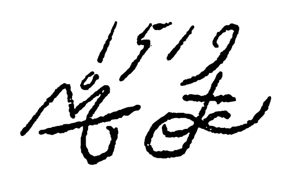
teur, le faire nous en est inconnu. Il ne serait pas impossible que Raphaël, dans un de ses séjours au palais des ducs d'Urbin, eût donné pour cette pièce un carton spécial, je n'oserais dire, eût *travaillé* à cette pièce si finement décorée.

Gubbio. — Nous suivrons ici maestro Giorgio, car l'histoire céramique de cette ville est intimement unie à ce grand nom. Avant son arrivée à Gubbio, les manufactures, s'il en existait, étaient inconnues, et, lorsqu'il meurt *vers* 1540, il emporte avec lui dans la tombe la renommée de sa ville d'adoption. Dans l'œuvre *datée* de maestro Giorgio, nous n'avons pas de pièce avant 1518; nous relevons cette date chez le baron A. de Rothschild, près de la marque, où nous trouvons le paraphe du maître, accompagné du carré coupé des manufactures gubbiennes.



1518

Jusqu'à présent même, on ne connaissait que la date de 1519, et encore *sous quatre pièces toutes ornementales* (Jacquemart, *Hist. de la céramique*). Mais j'ai pu découvrir, 1519, au revers d'un plat superbe, à reflets, l'*Annonciation,* appartenant à la famille Brancaleoni, de Gubbio.



Peut-être, jusqu'à ce moment, le maître ne se sentait-il pas assez sûr de lui-même pour signer une œuvre de son nom, mais depuis longtemps déjà il travaillait aux reflets métalliques. En 1498, la ville avait

cru devoir l'appeler au patriciat, et pour qu'elle choisît un étranger, il fallait que par son talent il eût acquis l'estime et l'admiration de ses concitoyens.

Georgio Andreoli était statuaire à Pavie; il suit d'abord dans leur voie les della Robbia; mais, dès 1489, nous trouvons, à Sèvres, signé



don Giorgio, l'*Ecce Homo*, où apparaît déjà le reflet métallique. Quelle est la provenance de cette pièce? M. Jacquemart nous répondra, Pavie. Mais alors quand commencera-t-il à Gubbio, pour obtenir, en 1498, le patriciat, auquel va l'appeler le choix d'une ville à laquelle il est étranger? Les cités d'Italie étaient assez jalouses de leurs droits pour ne pas confier à un nouvel arrivé le soin de les défendre!

D'ailleurs voici son portrait authentique que j'ai trouvé au municipe de Gubbio. C'est le maître en 1498, aussitôt après son anoblissement. Sa figure fatiguée, ses traits accusés lui donnent au moins cinquante ans; il n'est pas probable que ses travaux de 1498, si loin de sa dernière

manière, aient pu lui attirer, à peine établi, la première charge de la ville ; et si nous voyons nier sa présence à Gubbio en 1489, il faudrait plutôt, du moins le pensons-nous, discuter sur son éloignement à cette époque.

Maestro Giorgio n'a pas signé ses œuvres avant 1518, mais il a laissé au revers des pièces sorties de ses mains des marques qui permettent de les reconnaître. En Italie, en France, en Angleterre, nous relevons une série de lettres en reflets toutes tracées de la même main, qui pourront peut-être, un jour à venir, indiquer une suite dans l'œuvre du maître. Nous en reproduisons quelques-unes. La première, sur une des œuvres les plus anciennes du musée de Gubbio, est accompagnée du G renversé.



Musée de Gubbio. 1533. Donné par M. Fortnum. Louvre, 535.



Plat à reflets remarquables. Musée de Pesaro.

Sous un coquetier de la collection Rey, de Naples.



Plat à rinceaux Médicis. Collection du baron A. de Rothschild.

Musée de Pesaro et à Cluny, nº 2936



Accompagné de la signature de Mº Giorgio. Musée Correr à Venise.



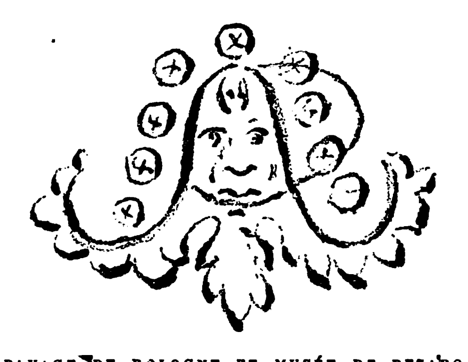
Plat à reliefs de la première époque. Musée de Pesaro.

Ces lettres, restituées à leur véritable auteur, nous ont déjà permis d'éclaircir un point jusqu'à présent controversé : la collaboration évidente de maestro Giorgio et de Xanto d'Urbino dans certaines pièces. L'*Enlève-*

ment d'Hélène, nº 303, au Louvre, *Mars*, au British Museum, *Céphale et Procris*, de la collection Narford, où, au-dessus d'une de ces lettres à reflet, nous lisons la signature entière de Xanto de Rovigo.

FAENZA. — Il faut voir à Bologne le pavage de la chapelle Bentivoglio, à San-Jacomo-Maggiore, et celui de San-Petronio, pour connaître les débuts de l'École faentine. Avec le premier, nous n'aurons qu'une date : 1445, inscrite dans la chapelle même, où nous apprenons qu'elle fut *acquisita*, *estabilita*, *ornata* par Annibal, fils d'Anton. Galeazzo Bentivoglio, le 25 février 1445. La date en elle-même n'est pas discutée, mais le savant professeur Fratti, de l'archigymnasio de Bologne, ne croit pas ce carrelage de beaucoup antérieur à celui de San-Petronio, qui porte sa date, 1487. Il ne faut pourtant que les comparer, étudier leur ornementation, pour juger de leur différence archéologique. Le premier est encore tout empreint de l'art persan ; de longues feuilles lancéolées, vert, violet, jaune et bleu turquoise retracent, sur un fond d'émail blanc, les souvenirs des faïences orientales. Les carreaux de la bordure se rapprochent du genre italien, il est vrai, mais le tapis central n'est qu'une reproduction presque exacte des faïences de Lindos. A San-Petronio, au contraire, nous allons voir la décoration faentine bien nettement établie, et les renseignements que ces carreaux vont nous fournir sont des plus précieux.

A l'extrémité d'une des bordures, voilà 1487, date précise qui nous marque bien exactement le moment de la fabrication. Loin d'être, comme le pavage de San-Jacomo, une sorte de tapis céramique, c'est



PAVAGE DE BOLOGNE ET MUSÉE DE PESARO.

une mosaïque de pavés divers, comme nous l'apprend, du reste, l'acte de donation du chanoine Vaselli : *Pulcherrimam salicatam de quadrattis vitricatis cum diversis rebus in illis colloratis*; et, de fait, on y

voit les choses les plus disparates, des portraits, des animaux, des armes, des devises, des arabesques. Pour la première fois, nous trouvons le *mascaron pyriforme,* qui va passer dans la décoration de Faenza, et qui, en devenant un des dessins préférés de l'école, finira même par constituer une marque de fabrique.

Deux théories se sont élevées au sujet des noms inscrits sur les pavés :



PETRUS ANDREAS DANS SON ATELIER. — (Pavage de Bologne.)

CHorNElia Be Faventice; Xabeta BE Faventice; Bologni Betini Feci; PETRUS-ANDREA de Favent. Les uns y voient le nom de donateurs ; mais nous savons que c'est le chanoine Vaselli qui fit orner la chapelle ; d'autres, le nom de ceux qui ont travaillé à ce pavage. Pour nous, nous serions de ce dernier avis ; mais, jusqu'à plus ample informé, nous n'accepterons pour artiste certain que Petrus Andreas.

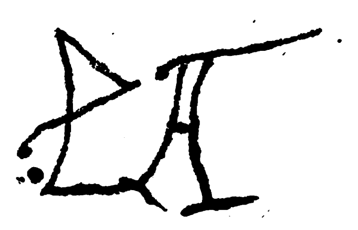
Le peintre se représente lui-même dans son atelier, au milieu de ses pavés, en train de décorer un vase qu'il tient sur ses genoux, et pour qu'il n'y ait point d'erreur, il pend à une colonne son nom inscrit dans un cartouche ; c'est son enseigne. N'est-ce pas lui, d'ailleurs, que nous retrouvons dans plusieurs pièces signées P. A., jusqu'à présent attribuées

à Caffagiolo? Le mascaron reproduit plus haut se compose bien des deux lettres P. A. Nous les avons relevées au revers d'un plat du musée de Pesaro, et pour indiquer nettement ces deux initiales, elles sont en creux dans la pâte, tandis que le mascaron est peint en couleur; et pour la première fois, nous voyons cette tête de satyre *pyriforme* dans le pavage de Bologne, une des œuvres de P. Andreas.

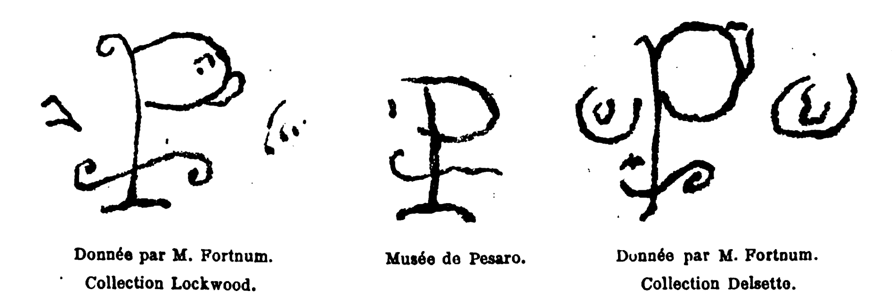
A Cluny, sous le nº 2839, nous avons encore cette signature.



Plus encore que dans une autre pièce, nous retrouvons ici le faire du pavage de San-Petronio. La décoration de ce plat n'est en effet qu'un agrandissement d'un des pavés de Bologne. Il faut donc user de la plus



grande circonspection pour attribuer ces deux lettres à Caffagiolo, et quand nous les voyons un peu différentes, il est vrai, au South-Kensington, il faut nous demander si le plat nº 1719,55 ne doit pas être rendu, lui



Donnée par M. Fortnum. Collection Lockwood.

Musée de Pesaro.

Donnée par M. Fortnum. Collection Delsette.

aussi, à Petrus Andreas, surtout encore quand nous les comparons aux lettres employées ordinairement par la fabrique de Caffagiolo; en voici des spécimens qui permettront de juger de la différence.

Nous ne devons pas oublier les initiales et les armes des Manfredi, seigneurs de Faenza : plus encore que toutes les autres données, elles



nous précisent d'une façon indiscutable le lieu d'origine de ce pavage si controversé.

Au nombre des portraits épars au milieu de ces carreaux émaillés, il en est un des plus curieux. C'est une tête de chanteur que nous retrou-

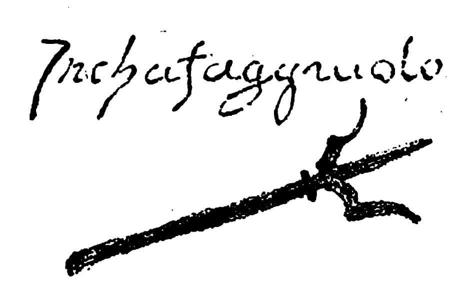


vons dans une fresque de Francia. Elle en est une reproduction exacte, et les délicates arabesques qui l'entourent peuvent être attribuées à la main qui a fait le nº 2839 de Cluny, c'est-à-dire celle de Petrus Andreas. Probablement Francia, qui décorait à cette époque la crypte de San-Ja-

como, consulté sur l'ornemontation de la chapelle de San-Petronio, aura t-il donné quelques dessins, entre autres celui-ci, qui n'est que le portrait de San Giovanni, de ses fresques remarquables.

Passons rapidement, tout en les signalant, sur les ateliers de Deruta, de Ferrare, de Sienne. Tous sont de la fin du xve siècle, de 1480 à 1500, et dès leurs premiers essais, dirigés par des mains habiles, ils conquièrent immédiatement les premières places dans l'histoire de la céramique. Mais là aucune découverte, aucun effort personnel ; ils mettent en pratique, avec goût et élégance, les résultats acquis, sans rien apporter de nouveau à l'art du maïoliste.

Caffagiolo. — Il en est de même de la fabrique de Caffagiolo, et je n'aurais fait aussi que la mentionner si, depuis quelques années, M. Malagola n'émettait, à propos du nom de cette fabrique, une nouvelle théorie. De l'avis de tous, Caffagiolo était un château de plaisance des Médicis ; mais lui, voit dans toutes les œuvres signées Caffagiolo une contraction de *Casa Faggioli*, nom d'un potier de Faenza, qui aurait ainsi abrégé sa signature dans les pièces sorties de sa boutique. Nous devrions ainsi le considérer comme un prédécesseur de la Casa Pirote, qui se révèle en 1525. Nous ne pouvons nous ranger à cette opinion ; peut-être certaines pièces ont-elles le type faentin, nous en avons déjà restitué quelques-unes aux fabriques de ce pays ; mais la plupart ont un caractère nettement florentin qu'il est impossible de discuter. Nous ne voyons pas



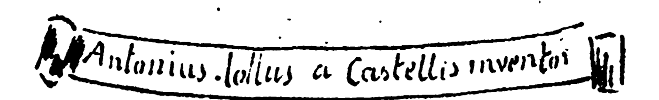
PLAT A OMBILIC, A MÉDAILLON CENTRAL ENTOURÉ DE SATYRES *non pyriformes*, ET DE TÊTES D'ANGES QUI N'ONT AUCUN DES CARACTÈRES DE CEUX DE FAENZA.

(Collection du baron A. de Rothschild.)

comment faire rentrer dans cet ordre d'idées la signature de *Gafagiuollo* du plat de Diane et Actéon, à Cluny, n° 2814, et celle beaucoup plus ancienne *Inchafaggiuolo* de la collection du baron A. de

Rothschild, où les mascarons de satyres *non pyriformes* qui les décorent s'éloignent tout à fait de la manière faentine.

ÉCOLE DES ABRUZZES, CASTELLI. — L'École des Abruzzes se distingue par un caractère tout personnel; éloignée du centre de l'Italie, elle travaille de son côté, inaugure un genre différent et prend une place remarquable à côté des écoles métaurienne et faentine. Avant 1384, nous ne possédons aucun renseignement sur l'existence de la fabrique de Castelli; mais M. G. Cherubini découvre un acte où il est fait mention de Nardo di Castelli, maïoliste, qui travaille en même temps qu'Antonius Lollus, en 1484. Nous n'avons rencontré avec une signature que les œuvres de ce dernier. La facture de ses pièces est large, mais peu nourrie d'émail; ses compositions se ressentent de l'archaïsme du xv[e] siècle; on croirait voir des tapisseries de haute lisse; elles ont l'air de fresques à l'aquarelle. Les bordures de ses plats se couvrent d'élégantes arabesques, *rehaussées d'or;* nous ne sommes pourtant qu'en 1484. Jusqu'ici, sur la foi d'un édit de Guidobaldo II, duc d'Urbin, de 1567, nous pensions devoir reconnaître Giacomo Lanfranco, peintre à Pesaro, comme l'auteur de la découverte de la dorure sur faïences; mais le hasard s'est plu à réunir dans la même ville, à Naples, deux exemplaires d'un même plat, qui nous obligent de rendre à Lollus la découverte de ce procédé. Les deux plats représentent le jugement de Pâris : l'un, celui de San-Martino, enrichi de délicats filets d'or, est signé :



l'autre, plus simple, de la même composition, chez M. Rey, de Naples, ne présente aucune trace de dorure, et il est tout simplement signé : « Antonius Lollus à Castellis fecit ». Pourquoi, traitant le même sujet à la même époque, aurait-il ainsi modifié sa signature, s'il n'avait voulu par là réclamer l'invention de la dorure?

Nous voilà parvenus au xvi[e] siècle. Toutes les manufactures vont s'ouvrir, nous ne pouvons les suivre ici. Nous avons seulement voulu parler des origines de la maïolique, et c'est dans les ateliers que nous venons de parcourir qu'elles ont puisé tous leurs procédés. Abandonnant alors tout à fait les traditions qui leur viennent d'Orient, les maîtres abordent la grande peinture sur faïence; la mythologie, l'histoire vont leur fournir leurs sujets; mais à peine auront-ils atteint de magnifiques

résultats, que les princes leurs protecteurs voudront découvrir la porcelaine. Bien des artistes y travailleront, et quand François-Marie II, de Florence, finira par obtenir, en 1581, le succès si ardemment désiré, la grande période de la céramique italienne sera passée, et les pièces de cette époque nous la montreront alors en pleine décadence.

F. DE MÉLY.





Voir p. 140

MANET

I.



Manet vivant s'est vu plusieurs fois refuser les portes du Salon. Voyez les retours de la fortune : le nom de Manet mort resplendit aujourd'hui entre des oriflammes sur la façade de l'École des Beaux-Arts ; son œuvre jette une bruyante fanfare dans cette demeure que nous avons coutume de considérer comme le sanctuaire de la tradition et de l'enseignement officiel.

Voilà certes un événement imprévu, et propre à susciter de violentes colères dans un pays où les préjugés sont tenaces. Il nous laisse, nous l'avouons assez indifférent. Ce n'est pas le lieu que nous eussions choisi de préférence et il nous semble voir, par delà la tombe, le fin sourire du peintre railler ses amis d'attacher tant de prix à de vaines gloires ; mais puisque Manet est là, il n'y est pas plus mal qu'ailleurs pour se présenter devant le tribunal de l'opinion.

Les salles du quai Malaquais ont, du reste, perdu depuis longtemps leur destination scolaire. L'État, auquel elles appartiennent, en a disposé pour des exhibitions de nature très diverse. Après Courbet, il n'y avait aucune raison sérieuse de ne point y accepter Manet.

Les défauts de ce dernier ne sont point de ceux qui entraînent à la contagion de l'exemple. Ils sont si apparents, ils sautent tellement aux yeux des moins experts, qu'on ne saurait être tenté de les imiter; ils ne trompent personne, pas même les enthousiastes. L'étude des œuvres d'un peintre aussi sincère ne présente aucun danger.

Quoi qu'il en soit, cette exposition posthume a été saluée, comme on pouvait s'y attendre, par un très grand succès de curiosité. La lutte commencée il y a vingt ans s'y est poursuivie avec une ardeur qui n'est point près de s'éteindre, car elle touche à des intérêts vitaux, elle embrasse des questions beaucoup plus hautes et beaucoup plus importantes que celle de l'individualité de Manet. Entrons avec la résolution de dire notre pensée en toute franchise. Nous estimons qu'il est du devoir de la *Gazette des Beaux-Arts*, non de gémir sur les faits accomplis, mais d'avertir ses lecteurs des mouvements d'idées qui se produisent.

II.

Une grande gaieté de couleurs, une *luminosité* d'aspect extraordinaire, telle est l'impression qui vous saisit dès l'abord, avant que le regard se soit fixé à aucun détail. Notre œil, habitué aux pratiques de la peinture noire et aux artifices du jour d'atelier, se dilate instinctivement sous les effluves de tous ces tons clairs et baignés de lumière. « Il me semble, disait avec finesse un de nos peintres en renom, que j'entre dans un jardin rempli de fleurs. » Un ami japonais, dont nous aimons à interroger l'opinion en matière d'art européen, m'avouait avoir été surtout frappé par le côté vivant de toutes ces figures. « Je m'imaginais au premier moment que les personnages prenaient corps et allaient sortir de la toile pour me parler; sensation, ajoutait-il, que j'ai rarement éprouvée dans vos expositions de peinture ». Le jeu des tons vifs l'étonnait moins, son œil étant accoutumé dès l'enfance à recevoir une plus grande dose de lumière que le nôtre. On sait que la vie japonaise est une vie de plein air. L'ombre n'existe pas pour le peintre du Nippon.

C'est, en effet, dans ces deux recherches : celle de la vie et celle du ton juste que nous apparaît la caractéristique du talent de Manet. Il y apporte d'admirables, souvent même d'incomparables qualités. Mais,

Gazette des Beaux

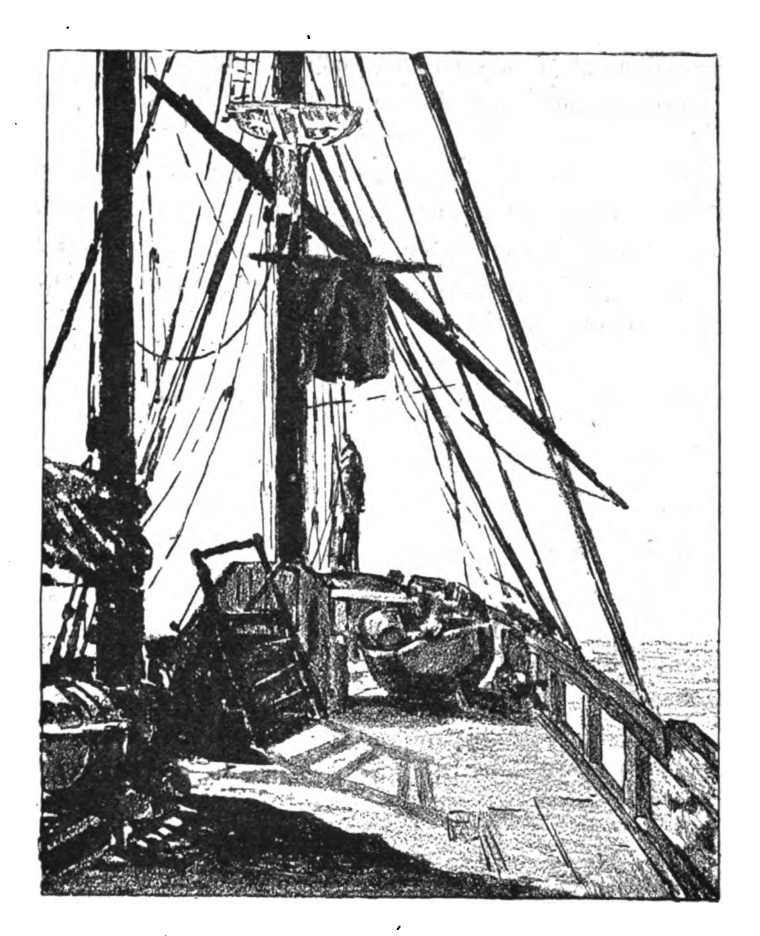
H. GUERARD d'après MANET

Manet pinx. H. Guerard sc.

UN BAR AUX FOLIES-BERGÈRE

Gazette des Beaux-Arts. Imp Eudes

comme une arme à deux tranchants, cette soif de vérité est tour à tour pour lui le meilleur et le pire des dons. N'attribuons pas d'autre origine à ses défauts, à ses faiblesses. Les erreurs, les audaces, les étrangetés du talent de Manet sont nées de cette conscience excessive, de



ÉTUDE FAITE SUR LE PONT D'UN BATEAU.

(Dessin de M. Guérard, d'après Manet.)

cette anxiété, si l'on peut dire, à rendre ce que sa vision, débarrassée des *impedimenta* de la routine, lui fait apercevoir dans l'étincelante nature.

L'exposition du quai Malaquais comprend 120 peintures, quelques aquarelles, 31 pastels et 22 eaux-fortes. Ce n'est point là toute l'œuvre de Manet; on a fait un choix. A notre avis, c'est trop encore. Avec une

soixantaine de tableaux, cinq ou six pastels et quelques eaux-fortes, on nous donnait Manet tout entier, et un Manet sur lequel la critique eût eu maigre prise.

Dans son ensemble, cette exposition est fort bien arrangée. L'échiquier des cadres témoigne du goût et de l'habileté des organisateurs: on ne pouvait mener plus loin la mise en valeur des œuvres intéressantes. Des écrans divisent la salle en cinq sections, qui suivent à peu de chose près l'ordre chronologique, Il résulte de cette disposition une grande clarté et une grande unité d'aspect.

La première section nous montre les débuts de Manet, ses tâtonnements comme élève de Couture, ses premières tentatives d'émancipation; la période espagnole vient ensuite et nous conduit, à travers la simplification continue des procédés, à la peinture de plein air, qui occupe l'autre extrémité de la salle.

Manet était né en 1832, dans le milieu austère de la vieille magistrature. Sa vie n'est marquée par aucun événement auquel nous ayons à nous arrêter longtemps. D'autres la raconteront en y joignant leurs souvenirs personnels. Nous n'avons vu Manet que sur le tard et pas assez pour connaître de lui autre chose que ses dehors, qui étaient ceux d'un homme absolument sympathique, charmant, bien élevé. Il était aimé de tous ceux qui l'approchaient. Sa causerie était vivante, railleuse, humoristique. Ses mots, à la Gavarni, sont célèbres. Il n'affectait ni les allures ni les prétentions d'un apôtre, d'un novateur. Il avait la bonhomie d'un révolutionnaire inconscient, — ou qui feignait de l'être.

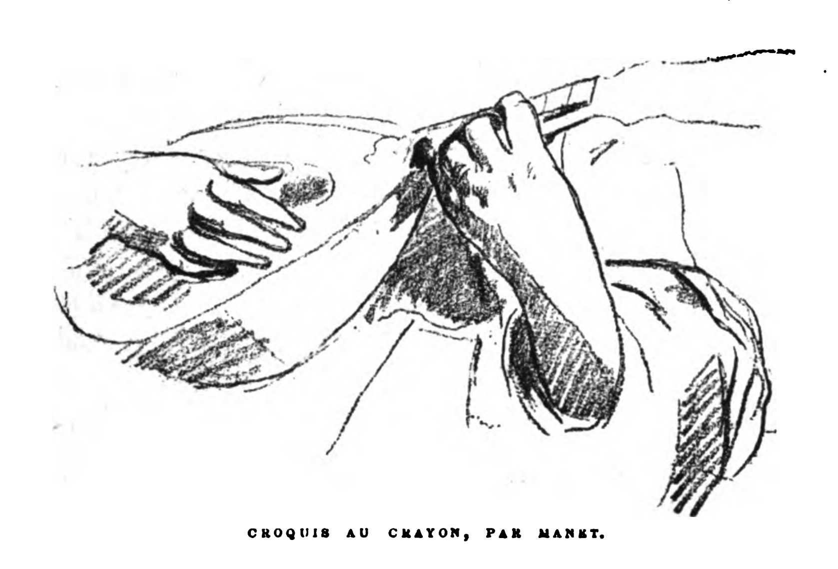
Notons seulement que, très jeune, il fit, engagé comme novice, la traversée de Rio-Janeiro. Sa vocation artistique se révèle déjà par le nombre de croquades auxquelles il s'essaye sur le pont du navire. Un peu plus tard, il voyage en Allemagne et visite les musées de Dresde, de Vienne et de Munich. Il se rend ensuite à Florence, traverse Rome, gagne Venise, dont il a grand'peine à s'éloigner. Après Venise, c'est l'Espagne qui lui trotte par la tête. C'est au Louvre qu'elle se révèle à lui, car il ne devait étudier Velazquez et Goya chez eux que plus tard.

Son entrée dans l'atelier du peintre des *Romains de la décadence* date de 1851. Il y resta six ans, se distinguant d'ailleurs par son indépendance et son manque d'assiduité.

Sa carrière de peintre ne commence, à vrai dire, qu'en 1859, avec le *Buveur d'absinthe*, un mauvais tableau, et l'*Enfant aux cerises*, un petit morceau que n'eût pas désavoué Brauwer. Cet *Enfant aux cerises*, modelé de face, en vive lumière, avec son franc rire, la note rouge de sa

toque, qui éclate comme un coquelicot, témoigne d'une singulière force chez un débutant. La peinture est restée absolument claire et, en vingt ans, a pris un émail d'une qualité rare.

Le nom de Manet figure pour la première fois au catalogue du Salon, en 1861. Il y envoie deux toiles : l'*Espagnol jouant de la guitare* et le *Portrait de M. et Mme Manet*. Quand on revoit aujourd'hui ces œuvres, par tant de côtés si pleines et si vivaces, on s'étonne qu'elles aient été accueillies à coups de verges par la critique[1]. Se souvient-on de l'effet



CROQUIS AU CRAYON, PAR MANET.

que produisit récemment, à l'exposition des Portraits du siècle, cette âpre et forte peinture où Manet a fixé dans une forme sévère et intime l'image de son vieux père? Nous concédons que la figure de Mme Manet est d'une exécution un peu rêche, que le coloris manque de charme; mais, dans les autres parties du tableau, combien de qualités puissantes méritent d'attirer l'attention de l'observateur impartial! Si on admet que le caractère soit un des éléments essentiels du portrait, il faudra recon-

1. Il est juste, cependant, de rappeler que Théophile Gautier écrivait dans le *Moniteur universel* du 3 juillet 1861 : « Caramba! voilà un guitarero qui ne vient pas de l'Opéra-Comique, et qui ferait mauvaise figure sur une lithographie de romance; mais Velazquez le saluerait d'un petit clignement d'œil amical, et Goya lui descendrait du feu pour allumer son papelito. Comme il braille de bon courage en râclant le jambon! Il nous semble l'entendre... Il y a beaucoup de talent dans cette figure de grandeur naturelle, peinte en pleine pâte, d'une brosse vaillante et d'une couleur très vraie. »

naître qu'il est peu de figures qui rendent avec plus d'autorité que celle de M. Manet, telle que l'a peinte son fils, l'esprit de rigorisme austère, la sévérité de mœurs, la rude honnêteté d'une certaine bourgeoisie française. Une œuvre qui fait penser n'est jamais une œuvre ordinaire.

Le *Guitarero* a une valeur plus homogène et plus en dehors. Il chante assis sur le banc vert d'une posada en s'accompagnant de la guitare, et il semble que nous entendions résonner son chant guttural. La bouche est d'une vérité extraordinaire. Tout le personnage, plein d'aisance, de vie et de naturel, est enveloppé d'une transparente atmosphère. Le coup de pinceau est gras, souple, caressant. Les tonalités sont d'un choix exquis et ne seraient point indignes de Velazquez. L'ensemble ne sort pas, il est vrai, des sentiers battus, mais il est traité avec une remarquable aisance. La pâte s'est cristallisée dans des finesses chatoyantes. Pour jouir pleinement de ce beau morceau, il faudrait pouvoir l'accrocher dans un musée de tableaux anciens. On verrait alors sa tenue au milieu des Hollandais et des Espagnols les plus savoureux. Le *Guitarero* a été souvent comparé, dans l'œuvre de Manet, à l'*Enfant à l'épée,* toile qui, aujourd'hui en Amérique, n'a pu figurer à l'exposition. Cette absence est regrettable, car l'*Enfant à l'épée* paraît avoir, du vivant du peintre, trouvé grâce devant les critiques les plus farouches. Manet a gravé à l'eau-forte ces deux tableaux.

A la même époque appartiennent la *Chanteuse des rues*, le *Ballet espagnol* et la *Nymphe surprise*. Le premier de ces tableaux est d'un aspect des moins agréables, presque sinistre; le sujet semble emprunté à l'*Assommoir* de M. Zola, mais la justesse aiguë des colorations en fait déjà un Manet des plus personnels. On a peine à croire que la même main, qui s'est exercée à cette recherche curieuse de vérité contemporaine, ait pu peindre la *Nymphe surprise,* habile mixture d'école faite avec des souvenirs de Jordaens, de Tintoret et de Delacroix.

Ces toiles et les suivantes, refusées aux Salons de 1862 et de 1863, furent exposées dans les galeries Martinet.

L'année 1862 est caractérisée par la *Lola de Valence* et le *Vieux musicien.* Nous voyons considérer généralement ce tableau de Lola comme le point de départ de l'influence espagnole dans la manière de Manet. Il n'en est rien. Manet avait suivi les représentations qu'une troupe venue d'Espagne avait données avec grand succès à Paris; il peignit Lola, la première danseuse, comme il la vit, avec sa rudesse de type, son étrangeté violente de costume. Il n'est allé à Madrid et à Séville que plus tard, en 1865, croyons-nous. Le *Vieux musicien* et le *Déjeuner sur l'herbe* de



LE GUITARERO.

(Fac-similé de l'eau-forte de Manet.)

1863, grandes toiles d'une exécution appuyée, d'un réalisme trivial, rappellent les mauvais Courbet. On pouvait, sans inconvénient, les laisser à l'atelier. Ils servent tout au plus à nous montrer les incertitudes du peintre cherchant sa voie, s'essayant timidement à mettre des figures de taille naturelle dans des velléités de plein air.

Manet peint encore dans la note espagnole et sous la même inspiration momentanée la *Jeune femme couchée en costume d'espada*, le *Moine en prière*, le *Buveur d'eau* et le *Combat de taureaux*. Ce dernier tableau fut l'objet de telles critiques que l'artiste le détruisit presque en entier. Voici comment un contemporain le décrivait : « Un taureau microscopique se tient debout, étonné, au milieu d'une arène de sable jaune. Au premier plan, un toréador est étendu dans une pose oblique ; au troisième plan, d'autres toréadors détachent leurs corps contre la barrière qui clôt l'enceinte. » Il ne subsiste plus aujourd'hui que le toréador du premier plan, étendu dans une pose oblique, qui fut exposé au Salon de 1864 sous le titre de l'*Homme mort*. C'est un admirable morceau, dont la simplicité émouvante révèle la main d'un maître peintre et qui s'impose par le charme d'une exécution sans reproche. L'*Homme mort* devra un jour entrer dans un musée. L'école contemporaine a rarement peint quelque chose de plus lumineux, de plus limpide et de plus ferme.

Le *Buveur d'eau* est une esquisse délicate. Pour la traduire à l'eau-forte, notre collaborateur, M. Guérard, s'est ingénieusement souvenu de Goya. Un mot à ce propos. Si nous avons accordé une place peut-être excessive à la reproduction des œuvres de Manet, ç'a été en grande partie avec l'intention de faire valoir les ressources de talent d'un graveur qui a débuté à la *Gazette* et qui compte aujourd'hui parmi les plus personnels et les plus habiles.

Nous voici arrivés à une œuvre dont il nous serait agréable de n'avoir pas à parler : à l'*Olympia* du Salon de 1865.

Un méchant petit modèle d'atelier étale son indigente nudité sur des draps blancs; une négresse vêtue de rose écarte les rideaux verts de l'alcôve et lui présente un bouquet; au pied du lit, un chat noir de silhouette fantastique hérisse son poil. N'insistons pas sur l'étrangeté de la composition, l'invraisemblance de certains détails, la critique serait trop facile. Olympia, ce qui est pire, est mal dessinée, un trait noir péniblement repris en cerne les contours; le modelé, sauf les parties lumineuses de la poitrine, est sans enveloppe. Le tableau ne se défend que par le personnage accessoire, la négresse, qui est un excellent morceau de peinture, et par la gamme des tons, qui est de qualité supérieure : des blancs très fins, des noirs veloutés, un rose grenade, un vert profond. Le dilemme



LE FIFRE. — (Dessin de M. Guérard, d'après le tableau de Manet.)

a dû être, en vérité, fort embarrassant pour les organisateurs de l'exposition. Pouvait-on laisser de côté une œuvre si connue? Pouvait-on faire pour *Olympia* ce que, pour d'autres raisons, on a cru devoir faire pour *Nana,* une des meilleures peintures de Manet, et pour l'*Exécution de Maximilien à Queretaro?*

La manifestation la plus remarquable de la manière tranquille inaugurée par le *Guitariste* est, à notre avis, le beau portrait d'homme intitulé le *Liseur*. Les préventions ont été désarmées par l'exécution chaleureuse et enveloppée de cette figure, d'un dessin si juste, si vivant, d'une expression si intime, si recueillie.

1866 marque une période très intéressante de l'évolution de Manet vers la peinture claire. Natures mortes, études de fleurs, marines, scènes d'Espagne se succèdent dans un grand élan de production. Il peint coup sur coup, pour ne citer que les œuvres exposées à l'École des Beaux-Arts : le *Fifre*, qui appartient à M. Faure, avec trente-quatre autres toiles du même artiste; le *Matador saluant,* à M. Th. Duret; le *Combat du Kearsage et de l'Alabama,* à M. Charpentier; une superbe esquisse de *Combat de taureaux,* à M. Pertuiset.

Le *Fifre* a été fort malmené; on lui a reproché d'être une effigie placardée sur un mur, de manquer d'air, de profondeur. Nous regrettons de ne pas partager ce sentiment. Manet, en effet, n'a point cherché à donner autre chose que l'étude, en grandeur naturelle, d'une figure dont le caractère l'avait frappé. Il y a là une simplification de mise en scène parfaitement voulue; le fond n'est qu'une tonalité indécise, légère, sorte de poussière mouvante, sur laquelle le personnage s'enlève, sans ombre portée, dans l'énergie de la pleine lumière. Tous ceux qui ont été en Espagne seront frappés de l'accentuation de vérité saisie au vol par le peintre. Ce galopin est bien de son pays de la tête aux pieds. Son grand œil rond étonné, le joli mouvement des mains, le naturel et la franchise de la pose, la crânerie du dessin, la structure du corps sous le gros drap de troupier, la particularité des colorations, trahissent la chose vue par un œil d'une sensibilité extrême. C'est bien du Manet dégagé de toutes réminiscences. Les rudesses de cette œuvre si vigoureuse sont de celles que le temps se charge de fondre et d'harmoniser.

Quant au *Combat du Kearsage et de l'Alabama,* nous dirons tout uniment que c'est une des marines, sans excepter celles de Courbet, où la mer a été rendue avec le plus d'ampleur et de justesse. Cet admirable tableau, où l'Océan semble, par son immensité même, le premier acteur du drame qui se déroule à l'horizon, a été analysé avec une intuition supérieure par notre regretté collaborateur Duranty. Nous renvoyons nos

lecteurs à l'article qu'il fit paraître, en 1872, dans le *Paris-Journal*, et qui est un modèle de haute et large critique. Il est peu de toiles de Manet qui nous touchent autant que celle-ci.



LE BON BOCK. Portrait du graveur Belot.

(Dessin de M. Guérard, d'après le tableau de Manet.)

Les natures mortes nous offrent quelques-unes des plus exquises sensations optiques de l'artiste. Nous n'en citerons qu'une, la ***Brioche***, à laquelle nous appliquerons, non sans y mettre quelques scrupules, le

mot de chef-d'œuvre. Sur l'angle d'une table en marqueterie et en bronze doré, de style Louis XV, une brioche, une rose, des prunes violettes, des pêches. Le motif est, on le voit, d'une simplicité à la Chardin; Manet en a transfiguré l'humilité dans les magies de l'exécution. Il est peu de toiles qui puissent donner une plus complète et plus sensuelle jouissance des yeux à ceux qui aiment la peinture pour elle-même, en dehors de toute rhétorique, de toute littérature.

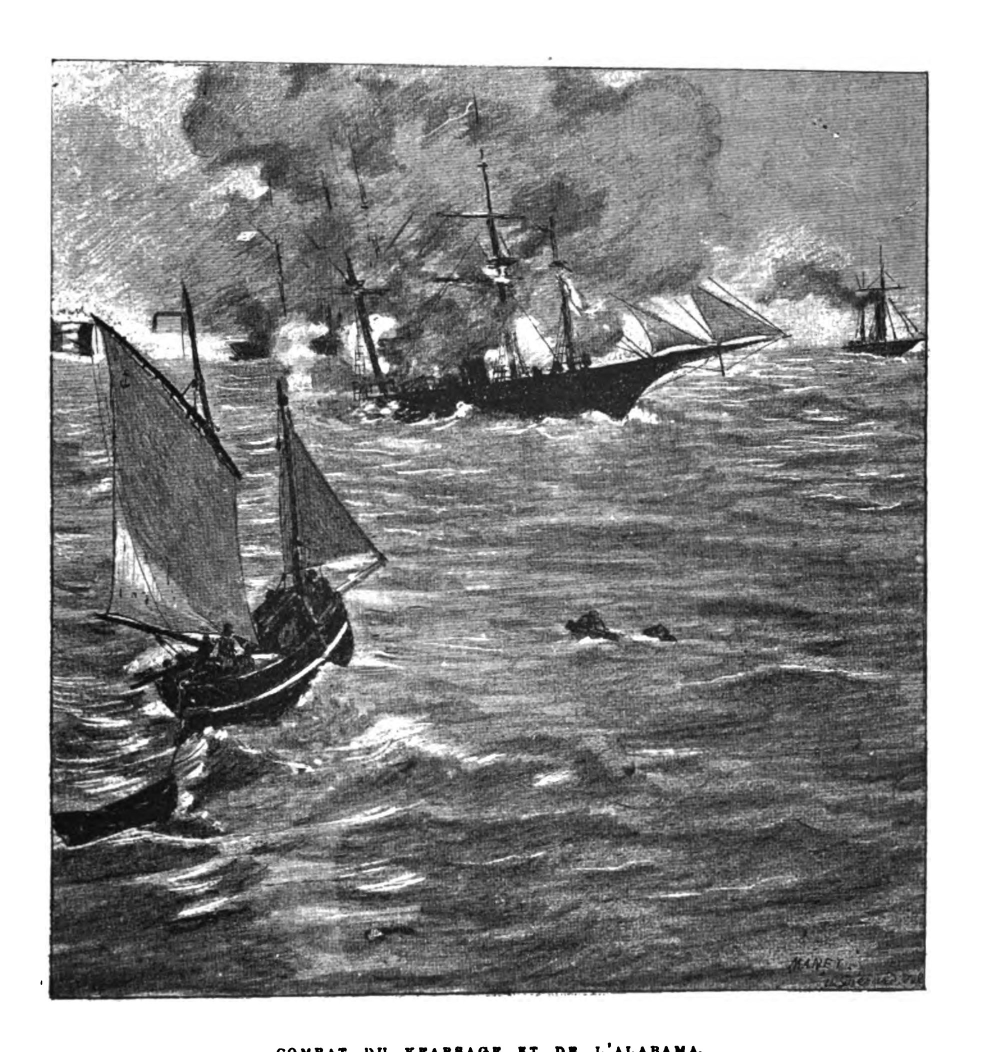
Dans un autre ordre d'idées, le portrait du graveur Belot, intitulé le *Bon Bock*, pourra passer aussi pour un chef-d'œuvre de facture aisée, résolue, de synthèse expressive et vivante. Mais, nous dira-t-on, quelle audace de qualifier ainsi le rendu d'un personnage si vulgaire! Que pensera M. Pailleron, qui définissait, il y a quelques jours, en langage académique, la formule académique du beau, de ce gros homme rougeaud trouvant la fin de la sagesse dans la mousse d'un bon bock et dans la fumée d'une bonne pipe? Hélas! ce n'est pas de notre faute si le bock et la pipe sont une des notes du temps. Pourquoi refuser à un artiste de 1880 le droit de peindre ce qu'un Hollandais de 1660 n'aurait eu garde de laisser échapper? Croyez-vous que les amateurs et les curieux du vingtième siècle ne prendront pas un plus vif plaisir à contempler ce réjouissant buveur qu'à méditer sur les interprétations anémiques et conventionnelles de M. Bouguereau ou de M. Cabanel? Oui, le *Bon Bock* est une maîtresse œuvre, marquée au coin de quelques-unes des qualités les plus rares et les plus solides de la peinture de portrait.

Toutes ces toiles, sauf la *Brioche* et le *Bon Bock*, peints plus tard, furent exposées collectivement, en 1867, dans une salle en planches que Manet avait fait construire près du pont de l'Alma, en regard de celle de Courbet. Elles appartiennent plus ou moins à la manière sage de l'artiste, à celle que le public sans passion n'est plus très loin d'accepter.

A partir du *Bon Bock*, Manet abandonne sans esprit de retour les anciennes méthodes et se lance dans une nouveauté hardie qui, aux alentours de 1869, tourmentait déjà quelques peintres inquiets. Il la fait sienne par droit de conquête. Les dix dernières années de sa vie sont occupées par la recherche du *plein air*.

Le mot plein air définit fort exactement une évolution du sens optique appliqué à la peinture. La peinture de plein air repose sur l'étude exacte du rapport des valeurs dans la diffusion lumineuse de l'éclairage extérieur; elle s'est posé comme principal problème de rendre la figure

humaine et moderne dans son cadre naturel, dans les effets intenses et francs de la pleine lumière. Cette théorie féconde est celle de Manet et des impressionnistes. Par cette conception particulière de l'optique des



COMBAT DU KEARSAGE ET DE L'ALABAMA.

(Dessin de M. Guérard, d'après le tableau de Manet.)

couleurs, Manet occupe une place à part et singulièrement intéressante dans le développement de l'art moderne.

C'est une grande surprise pour nous que cette parole nouvelle, à une époque où il semblait que le vieux monde n'eût plus rien à trouver. Dans le domaine des colorations, la découverte est absolue; une décou-

verte, comme le disait Duranty, dès 1876 [1] dont on ne peut surprendre ailleurs l'origine, « ni chez les Hollandais, ni dans les tons clairs de la fresque, ni dans les tonalités légères du XVIIIe siècle ». Personne avant Manet, parmi les artistes européens, n'avait songé à aborder l'étude scientifique de la lumière, à chercher les lois de décomposition du prisme dans les couleurs de la nature, par suite à supprimer les ombres noires qui sont la convention du clair-obscur.

Manet a-t-il entièrement résolu le problème? Non, certes. Mais il l'a nettement indiqué dans ses dernières toiles, et parfois il en a côtoyé de bien près la solution.

Ceux qui ont été à l'exposition du quai Malaquais par un jour de beau soleil et qui après avoir regardé attentivement, un peu en clignant des yeux et de façon à s'en bien pénétrer, certaines toiles de plein air, comme *En bateau*, le *Chemin de fer*, le *Grand Canal à Venise*, le *Jardin de M. Clapisson*, le *Port de Boulogne au clair de lune*, ont pu être frappés, comme nous l'avons été nous-même, des rapports de quantités lumineuses entre ces tableaux et les impressions reçues par l'œil sur le quai baigné de lumière. A la tombée du jour, alors que l'ombre montait dans les salles, les mêmes toiles devenaient en quelque sorte phosphorescentes, les figures paraissaient se mouvoir; ce qu'elles ont de trop vif, de trop découpé, semblait s'évanouir dans des transparences légères. L'effet était très curieux, la sensation très pénétrante. On peut encore soumettre ces tableaux de plein air à une autre épreuve, celle de la photographie. Dépouillés de leur enveloppe colorée, les valeurs restent justes, les lointains sont à leur place, les formes ont une aération naturelle qui donne l'illusion d'une photographie prise sur nature.

C'est également dans les dernières années que Manet est entré avec le plus de hardiesse dans la modernité du sujet. Le *Bal masqué*, la *Servante de bocks*, le *Portrait de M. Antonin Proust*, le *Bar aux Folies-Bergère*, l'une de ses œuvres les plus travaillées, prouvent à quel degré l'artiste a eu le sens délié du contemporain.

Manet est un des rares peintres qui aient su poser sans ridicule un chapeau noir sur la tête d'un monsieur en habit ou en redingote et l'associer sans raideur à son attitude habituelle. Sous ce rapport, le *Portrait de M. Proust*, à tant d'égards d'une ressemblance criante, est une œuvre singulièrement réussie.

Lorsque notre époque aura depuis longtemps disparu, on retrouvera

1. Duranty, *La Nouvelle peinture*. Paris, Dentu, 1876.

dans les tableaux de Manet quelques-uns des accents véridiques du Parisien sous la troisième République.

III.

Après avoir parlé des qualités de Manet, nous devons insister sur certains de ses défauts.

L'un des plus graves, à notre avis, est la façon par trop cavalière



PORTRAIT DE COURBET.

(D'après un dessin de Manet.)

avec laquelle il a traité les grâces féminines. On lui a reproché, non sans raison, ses portraits de femmes. Il y apporte une absence complète d'idéal. A force de chercher l'acuité morbide des types, il est maintes fois tombé dans l'exagération de la laideur et dans la vulgarité. Il ne voit de l'être charmant qui tenta saint Antoine que les dehors, les accents pittoresques. Ses figures de femme ne nous touchent que par cette ingénuité du geste, cette naïveté du mouvement que Manet associait si curieusement à l'expression de la vie.

Voyez le portrait de Mme Guérard, l'un de ses plus étudiés. Ce n'est pas la tête qui nous intéresse, c'est l'originalité de la silhouette, la vérité de l'attitude, le mouvement heureux et vivant des bras, le rendu infiniment délicat de la robe. On ferait les mêmes remarques sur les figures de femmes qu'il a placées dans quelques-uns de ses tableaux de plein air. Ses types masculins ont, au contraire, une individualité forte, qui s'accorde étroitement avec le caractère des personnages qu'il a voulu peindre.



CORBEILLE DE POIRES.

(Dessin de M. Guérard, d'après une étude peinte de Manet.

A peine est-il besoin de constater les lacunes, les inégalités, les défaillances de son exécution; elles proviennent non seulement des insuffisances de l'éducation première, mais aussi de l'extraordinaire tension nerveuse qu'il apportait dans le travail.

Indiquer ce que la pratique sommaire de certains tableaux de Manet offre de désagréable à l'œil serait également superflu. Il est plus équitable d'observer que ceux-ci ont été peints pour être regardés à la distance où on regarde les objets et non à la loupe; que le temps, facteur indispensable de la peinture claire, atténuera bien des audaces, calmera bien des tapages. La peinture de Manet est de celles qui s'émaillent lentement, mais sûrement. Cela tient à ce que l'exécution, souvent *effacée* et

reprise, n'en est jamais *surchargée*. La pâte reste toujours à fleur de toile.

On peut trouver une autre explication des résistances du public à l'égard de l'auteur du *Bar des Folies-Bergère* dans le manque de charme



L'HOMME AU CHAPEAU ROND.

(Dessin de M. Guérard, d'après le pastel de Manet.)

des sujets qu'il traite. Le Français, né malin, aime le sujet en art. Dix-neuf fois sur vingt, c'est par le côté anecdotique et littéraire qu'un tableau le prend. Il n'en est point encore à s'intéresser à des buveurs de bocks, à des canotiers et à des blanchisseuses. Nous ne voulons pas dire que l'on ait raison de choisir de préférence de tels personnages, mais nous ne voyons pas non plus qu'il y ait à les exclure systématiquement. Tout est dans

tout, et l'accent humain peut se rencontrer dans les plus humbles scènes. Les Hollandais ne nous auraient pas donné leurs meilleurs chefs-d'œuvre s'ils n'avaient traité que des sujets nobles.

A vrai dire, le sujet n'existe pas aux yeux de Manet. Il n'y a pour lui que des thèmes d'observation, et l'art n'intervient que dans leur choix; il se défend de peindre autre chose que des études. C'est la doctrine naturaliste dans toute sa rigueur. Quel dommage qu'un peintre dont les organes étaient si bien doués ait péché par manque de cette éducation intellectuelle sans laquelle il est presque impossible à l'artiste de s'élever de l'étude au tableau, de la sensation à l'idée.

Ceci posé, il faut convenir que Manet a fait preuve d'un sens pittoresque des plus fins dans la détermination de ses motifs; il discerne avec une grande sûreté la valeur optique, suggestive d'un tableau. Sous ce rapport, il est très supérieur à Courbet.

On peut respecter et admirer ce que les siècles antérieurs ont produit d'admirable et reconnaître en même temps la légitimité des efforts de la jeune école pour élargir le champ de l'art. La question est non pas de détruire le prestige d'un passé qui a touché aux plus hauts sommets, mais d'essayer quelque chose de nouveau, si terre à terre que soit la tentative. L'immobilité n'est point de ce monde; dans la lutte pour la vie, les arts comme les peuples doivent marcher en avant, sous peine de déchéance. Aujourd'hui, d'un bout à l'autre de la vieille Europe, le combat s'établit nettement entre les formules épuisées de la tradition et un art jeune, éclairé au feu de la vie contemporaine. Ce sont les mots beaucoup plus que les idées qui nous effrayent. Au fond, toutes les époques viriles et créatrices, que ce soit l'Égypte primitive, la Grèce de Phidias, le XIIIe siècle français ou le XVe siècle italien, ont été naturalistes, si l'on veut exprimer par là qu'elles ont vécu dans une intimité étroite avec la nature et qu'elles ont exprimé avec ingénuité le spectacle de choses et d'êtres, vécus, observés. Depuis Louis XIV, nous appartenons aux Bolonais; les efforts d'individualisme de quelques maîtres admirables de la fin du XVIIIe siècle et de la première moitié du XIXe n'ont pas suffi à nous dégager de la peinture noire et des formules d'école. Courbet lui-même, avec son incomparable manœuvre de pinceau et son réalisme intransigeant, est encore un Bolonais, dans la conception, l'arrangement et l'exécution de ses tableaux à personnages.

L'un des mérites de Manet aura été non d'affirmer des vues particulières sur le naturalisme, qui chez lui n'est que l'amour de la modernité, mais de sentir toute l'importance que devait jouer le ton clair dans ce grand affranchissement de l'art commencé par Chardin et réalisé, pour

le paysage, par notre immortel Corot. Comme le disait spirituellement, il y a quelques jours, notre ami Paul Mantz, il a réduit au silence les derniers cuisiniers de Bologne. Par le ton clair, le peintre du *Bon bock* a été amené à la recherche du ton éclatant, à l'étude de l'intensité réelle des valeurs colorées dans la lumière.

La science moderne a établi sur des données qui paraissent irréfutables que les organes de la vision ont passé par des progrès extrêmement lents, et que la nature n'a pas toujours apparu à l'homme sous les riches couleurs que nous lui connaissons. Les vieux pères des races humaines, dit M. Jules Soury dans son introduction à l'*Histoire de l'évolution du sens des couleurs*, par Hugo Magnus [1], n'étaient guère sensibles qu'aux différents degrés d'intensité de la lumière et à l'absence de celle-ci ; une nuance grise et uniforme semblait à leurs yeux envelopper la nature. La première sensation colorée fut sans doute celle du rouge. La sensibilité aux diverses couleurs ne se serait perfectionnée que peu à peu à travers le cours des âges, et M. Magnus est convaincu que cette évolution du sens des couleurs est encore loin d'être accomplie. L'école des impressionnistes est arrivée par les chemins de l'empirisme à démontrer la probabilité de cette hypothèse.

La *simplification du sujet,* par suite d'une horreur innée du banal et du convenu, la *nouveauté* et la *hardiesse des effets optiques résultant du jeu des colorations vraies :* tels sont donc les deux buts vers lesquels a marché à travers bien des défaillances, mais sans découragement durable, le talent de Manet. Il n'y a pas d'autres raisons de l'effet d'étonnement que nous causent, à première vue, ses derniers tableaux. Notre œil, habitué à regarder la nature à travers les conventions des peintres, est offensé par toutes ces vibrations du ton clair ; il éprouve une sensation analogue à celle du prisonnier qui revient subitement à la lumière.

La délicatesse sensitive apportée par Manet à l'étude des problèmes de la lumière et de la couleur nous intéresse, nous l'avouons, profondément. Tous ses défauts nous semblent disparaître devant l'importance même de la question qu'il a soulevée et que nous définirons : l'évolution du sens des couleurs chez les Européens. C'est par là, bien plus que par son talent très inégal, que Manet a déjà exercé une influence occulte si considérable sur la manière de voir et de peindre de ses contemporains. Combien d'artistes et des plus connus, pourrions-nous nom-

1. *Histoire de l'évolution du sens des couleurs*, par Hugo Magnus, professeur à l'Université de Breslau. Paris, Reinwald, 1878.

mer, qui ont été peu à peu entraînés par les tendances de Manet, dans ce qu'elles ont de légitime et de rationnel.

Manet est un point de départ, le symptôme précurseur d'une révolution. D'autres plus habiles, plus souples, plus maîtres de leur grammaire et de leur orthographe, récolteront les fruits de la semence qu'il a jetée dans le sillon de l'art.

Avec un bagage d'une trentaine d'œuvres profondément originales, le nom de Manet vivra plus longtemps que celui de serviteurs de la foule dont la renommée semblait indestructible.

LOUIS GONSE.



LE BUSTE DE PIERRE MIGNARD

DU MUSÉE DU LOUVRE



ENDANT tout le XVIIIe siècle, deux portraits sculptés de Pierre Mignard étaient connus à Paris. C'étaient deux bustes de marbre placés, l'un dans les salles de l'Académie de peinture et de sculpture, l'autre sur le tombeau du peintre érigé d'abord dans l'église Saint-Roch, puis dans l'église des Jacobins de la rue Saint-Honoré. Ces deux portraits existent encore. Mais une regrettable confusion s'est glissée dans leur histoire respective. Pris successivement l'un pour l'autre, aucun d'eux n'est attribué à son véritable auteur. L'erreur s'est comme à plaisir accumulée sur chacun d'eux, et nombre d'écrivains bien intentionnés et d'enthousiastes panégyristes se sont appliqués involontairement à la répandre. Il n'est que temps de faire disparaître un écueil dangereux pour les historiens de l'art français et de détruire le piège qui opère avec trop de succès depuis près d'un siècle.

I.

Le buste de Mignard, conservé sous l'ancien régime à l'Académie de peinture et sculpture, était entré dans cet établissement en 1726, par suite d'un don de la fille de Mignard. Ce fait nous a été transmis par un témoignage irrécusable, celui de Caylus, recueilli et confirmé par Lépicié, qui, en sa qualité de secrétaire perpétuel, avait à sa disposition tous les papiers de l'Académie. Caylus, en effet, dans la *Vie des premiers peintres du Roi*, publiée par Lépicié (tome Ier, p. 167), s'est exprimé ainsi en parlant

de Mignard : « Madame la comtesse de Feuquières, après l'avoir tendrement aimé pendant sa vie, n'a rien négligé de tout ce qui pouvait illustrer sa mémoire ; elle vous envoya, l'année de sa mort, son portrait peint par lui-même. En 1726, elle vous fit présent de son buste de marbre, fait par Desjardins, de votre Académie[1]. » Le témoignage de Caylus, transmis et contrôlé par Lépicié, est confirmé en outre par celui de d'Argenville, que quelques hommes de lettres devraient bien ne pas confondre avec d'Argenson. D'Argenville s'exprime ainsi, dans ses *Vies des fameux sculpteurs,* p. 104, à propos d'un ouvrage de Desjardins : « Cet ouvrage... conservé dans les salles de l'Académie, est accompagné du portrait en buste de Mignard, premier peintre du Roi, et de celui d'Édouard Colbert, marquis de Villacerf, dont il fit présent à l'Académie en 1693[2]. » Enfin les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie* disent positivement tome Ier, p. 399 : « Il (Martin Desjardins) a fait le buste en marbre de M. Mignard, premier peintre du Roi et directeur de cette école royale. »

Le buste de Mignard, par Martin Desjardins, ne quitta pas les salles de l'Académie de peinture et sculpture pendant toute la durée du XVIIIe siècle. Il s'y trouvait encore au moment de la Révolution et fut ainsi catalogué par Naigeon et Lebrun en 1793 :

« Inventaire des tableaux à l'huile, en pastel, en émail et en mignature, des marbres, bronzes, terres cuites, plâtres, dessins, planches gravées, estampes en feuilles, en volumes ou montées et autres objets divers trouvés dans les salles de la ci-devant Académie de peinture et de sculpture.

1. Depuis que ce mémoire est rédigé, l'affirmation de Caylus et de Lépicié s'est trouvée contrôlée par la publication du tome V des *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et sculpture.* On lit, p. 17 et 18, à la séance du 29 novembre 1726 : « M. de Boullongne, premier peintre du Roy et directeur, a apris à la compagnie que Mme la comtesse de Feuquieres, fille de feu M. Mignard, premier peintre du Roy et directeur, lui aïant témoigné son dessein de faire présent à l'Académie du buste en marbre de son père, fait par M. Desjardins, un des recteurs, elle l'y avoit envoié et qu'il étoit placé dans la grande sale, et en reconnoissance il a été délibéré que M. le Directeur, M. le Chancellier et M. le Professeur en exercice iroient la remercier au nom de la compagnie. »

2. Cette date ne s'applique qu'au dernier buste et n'est pas absolument exacte. Il faut lire 1696. Guérin, d'ailleurs avec sa compétence de contemporain, nous fait connaître toute la vérité et rien que la vérité au sujet du buste d'Édouard Colbert, dans sa *Description de l'Académie,* 1714, p. 51. On y lit : « Portrait en buste de Monsieur de Villacerf, de trois pieds de haut, fait par M. Desjardins, pour M. de Villacerf, qui en a depuis fait présent à l'Académie, le 29 décembre 1696. »

. . . .

BUSTES

206 — 1 —	La joie, sous la figure d'une femme couronnée de lierre[1].	.	TUBY
207 — 2 —	La Douleur, sous la figure d'une femme[2].		
208 — 3 —	Le Brun[3].		COISEVOX
209 — 4 —	Mignard.		

. . . .

« Le présent inventaire fini le 19 frimaire, l'an II de la République, une et indivisible.

« *Signé :* NAIGEON aîné et LE BRUN, avec paraphe. »

Des anciennes salles de l'Académie, où nous venons de constater sa présence en 1793, le buste qui nous occupe fut porté à la salle des Antiques, restée sous la garde de Pajou pendant la Révolution. C'est de là qu'il dut partir pour venir au musée des Petits-Augustins, quand la répartition des monuments contenus dans cette salle se fit entre le Musée central et le musée de Lenoir. Il entra forcément chez Lenoir avec les autres bustes qui avaient longtemps décoré les salles de l'Académie, comme ceux de Coyzevox, de Lebrun, de Mansard, d'Édouard Colbert, etc. Ce fut nécessairement le 6, le 7 ou le 9 germinal an IV[4].

Chose étrange! Lenoir ne le reconnut pas au passage. Mais je crois pouvoir affirmer que le buste de Mignard entra comme anonyme à cette date, car on le voit figurer l'année suivante, pour la première fois, sous le n° 293 du catalogue des Petits-Augustins. En arrivant au Dépôt des monuments français, où depuis le 30 messidor, an III, se trouvait déjà un autre buste de Mignard dont on parlera bientôt, notre buste avait reçu ou plutôt recouvré son vrai nom. Mais Lenoir, qui n'avait pas le temps de rien vérifier, ne sut pas, à mon avis, conserver à l'anonyme, entré en

1. Sur cette figure, qui est de Tuby, en effet, voyez Guérin, *Description de l'Académie,* p. 133 et 134.

2. Sur cette figure, qui est de Baltazard De Marsy, voyez Guérin, *Description de l'Académie,* p. 138 et 139. Je viens de retrouver cette sculpture à la *Petite Venise,* dans le parc de Versailles. Voy. la *Chronique des Arts,* nos 11, 12 et 13 de l'année 1883.

3. Voy. Guérin. *Description de l'Académie,* p. 136.

4. *Journal de Lenoir,* n° 669. — Le 6 [germinal an IV] reçu de la salle des Antiques plusieurs bustes en marbre et plusieurs débris de petites statues.

Ibidem, n° 671. — Le dit [7 germinal an IV] de la salle des Antiques. Reçu... Plus un buste en plâtre et deux en marbre blanc.

Ibidem, n° 674. — Le dit [9 germinal an IV] de la salle des Antiques, plusieurs bustes en marbre, savoir celui de Mansard, du chancelier Letellier, d'Édouard Colbert.

germinal, an IV, sa véritable mention de provenance, quand cet anonyme fut reconnu pour une sorte de double de son premier buste de Mignard. Aux deux œuvres, évidemment imitées l'une de l'autre, il assigna en vertu de leur analogie un même lieu d'origine; et il écrivit dans son catalogue de l'an V : « N° 293. — Des Jacobins. — Le buste de Pierre Mignard, peintre célèbre de l'École française, mort en 1695, par Desjardins ». La rédaction de cet article se maintint la même dans toutes les éditions du catalogue jusqu'en 1816. Au moment de la répartition entre divers établissements publics des sculptures du musée des monuments français, le buste de Mignard, par Desjardins, revint au Louvre. On lit dans le *Journal de Lenoir* : « État des objets transportés au Louvre après la suppression du musée des monuments français (p. 188) : n° 243. — Pierre Mignard, buste en marbre, tome V, p. 138. » Le chiffre 243 est le résultat d'une erreur typographique. Les numéros du catalogue de Lenoir qui concernaient, d'une part, le buste de Mignard et, d'autre part, son tombeau, étaient 293 et 343. Lenoir a dû vouloir parler ici du n° 293, puisque plus loin, p. 191, il dit que le n° 343 a été attribué à l'église Saint-Roch.

Peu de temps après son retour au Louvre, le buste de Mignard fut inscrit sur le grand inventaire du musée. Voici la rédaction de l'article qui lui fut consacré : « N° 2483. — Desjardins. — Mignard. — Buste en marbre présumé de Desjardins ». A la place du nom de Desjardins on avait mis d'abord « *Inconnu* ». Puis à ce mot effacé fut substitué le nom de Desjardins. Notre buste ne figura pas au musée d'Angoulême, ouvert en 1824. Il fut successivement placé dans la grande galerie des tableaux et dans la salle des dessins. Compris, depuis 1856, dans la *Description des sculptures du Moyen âge, de la Renaissance et des Temps modernes,* il est ainsi décrit sous le n° 240; — Pierre Mignard, peintre, mort en 1695. Les cheveux sont courts et flottants; la chemise est garnie de dentelle, le manteau est drapé. — Buste de marbre : hauteur, 0m,780. Il se trouve dans ce catalogue attribué pour la première fois à Coyzevox. Cependant Clarac (*Musée de sculpture ancienne et moderne,* pl. 1132), l'a fait graver sous ce titre : « N° 3623. — Pierre Mignard, par Desjardins. » Le musée de Versailles, enfin, expose sous le nom de Coyzevox et sous le n° 1673 de son catalogue un moulage du marbre du Louvre qui lui a été envoyé en 1834, sous le nom de Desjardins[1].

1. N° 675 de l'Inventaire de Louis-Philippe. M. Gosselin, conservateur du musée de Versailles, veut bien me faire savoir, par une lettre, en date du 2 juillet 1883, que malgré l'insertion du nom de Coyzevox dans le catalogue de Versailles, Soulié avait maintenu par une étiquette l'attribution du buste de Mignard à Desjardins.



II.

Ce buste de Mignard, œuvre de Desjardins, avait déjà fait beaucoup parler de lui avant d'entrer, en 1726, à l'Académie de peinture et sculpture. Catherine Mignard, devenue la comtesse de Feuquières, le tenait de



PIERRE MIGNARD, PAR MARTIN DESJARDINS.

(Musée du Louvre.)

l'auteur lui-même, qui lui en avait fait présent, tout en laissant la jouissance de cet objet d'art à son illustre confrère sa vie durant. Mignard a constaté avant de mourir, dans son testament, que cette sculpture appartenait en propriété à sa fille. « Je donne, dit-il, mon portrait en demi-figure à ma fille, et le sien où est le mien peint qu'elle tien (*sic*), et le petit « buste de marbre que luy a donné M. Desjardins; c'es (*sic*) ma volonté[1]. »

1. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1875, p. 3. Le testament olographe de Pierre Mignard fut déposé le 10 juin 1695.

Un an après la mort de Mignard, une décision judiciaire, tranchant un procès pendant entre ses héritiers, arrêta, en 1696, que le buste recueilli dans la succession paternelle par Catherine Mignard serait placé dans l'église Saint-Roch, au-dessus du tombeau du peintre. Car il a été très bien établi, dans les *Nouvelles archives de l'art français*, que Mignard eut deux tombeaux et reposa d'abord à Saint-Roch avant d'être transféré aux Jacobins de la rue Saint-Honoré. Il est donc probable que, postérieurement à 1696 et antérieurement à 1726, le buste de marbre de Desjardins fut placé au-dessus de l'épitaphe en marbre posée sur le tombeau de Mignard. J'ai tort d'être aussi affirmatif; je devrais dire, en parlant de cette sculpture : un buste de marbre réputé judiciairement être le buste de Desjardins. Car si, comme il est vraisemblable, la décision judiciaire fut exécutée, une expertise n'a pas établi que le marbre consacré au mausolée ait été indiscutablement l'œuvre de Desjardins. La substitution d'une œuvre similaire avait fort bien pu être faite, et nous constaterons précisément tout à l'heure qu'il y avait, dans la succession de Mignard, au moins deux bustes qui le représentaient et qui se prêtaient à un mutuel remplacement de l'un par l'autre. Cependant, sans que nous voulions trancher la question de savoir quel était l'auteur, comme exécutant, du buste exposé de 1696 à 1726 à Saint-Roch, il est certain que ce buste, à tort ou à raison, était regardé comme l'œuvre de Desjardins, et nous verrons les conséquences de cette croyance appuyée sur des décisions judiciaires. L'opinion publique ne voulut pas en démordre. Tous les auteurs en dehors de ceux qui appartenaient à l'académie de peinture, depuis Germain Brice et Piganiol jusqu'à Millin, ont répété à satiété que le buste du tombeau de Mignard, qu'il fût à Saint-Roch ou aux Jacobins de la rue Saint-Honoré, était de Desjardins.

Cette affirmation cependant était, au moins depuis 1726, absolument inexacte. En effet, nous avons déjà dit que l'auteur de la *Vie des premiers peintres*, admirablement bien informé[1], avait pu recueillir de Mme de Feuquières en personne, l'assurance que le buste donné par elle en 1726 à l'académie était bien celui de Desjardins. Donc, ce buste n'avait pu ni rester à Saint-Roch ni, postérieurement à 1726, passer aux Jacobins de la rue Saint-Honoré. De plus, les vieillards de l'académie avaient pu et dû connaître le portrait et l'œuvre de leurs anciens con-

1. On lit dans la « réponse de M. Coypel, directeur, à M. le comte de Caylus, au sujet de la vie de M. Mignard » (*Nouvelles archives de l'Art français*, 1re série, t. III, p. 39) : « Oui, vous venez de nous peindre, monsieur, M. Mignard, de manière que quelques-uns de ces messieurs qui ont été en commerce avec lui, croyaient le revoir... » Séance de l'Académie du 6 mars 1751.

frères au moment de son exécution et ne se seraient pas laissé tromper. Enfin, des deux bustes, que nous comparerons bientôt, celui de Desjardins étant le plus beau, il est naturel de penser que la donatrice aura voulu perpétuer, à l'aide de celui-ci, le souvenir de son père dans le milieu le plus intelligent et le plus artiste de Paris.

La confusion entre les deux bustes est née d'une interprétation trop rigoureuse donnée à la sentence du Châtelet intervenue entre les héritiers de Mignard le 20 juillet 1696, et dont les effets ne se sont pas prolongés indéfiniment. Cette sentence disait bien qu' « il sera fait une épitaphe convenable au lieu où ledit deffunt sieur Mignard a esté enterré, à laquelle épitaphe le buste qui a esté donné à la partye d'Harault (Catherine Mignard, comtesse de Feuquières) sera mis dessus[1]. » Mais on aurait dû tenir compte des circonstances qui sont venues modifier postérieurement les conséquences de l'arrêt du Châtelet. Caylus, en effet (*Vie des premiers peintres du Roi*, tome Ier, p. 167), s'est exprimé ainsi en parlant de Mme de Feuquières et du mausolée qu'elle érigea à son père : « Enfin, ayant choisi pour sa propre sépulture l'église des Jacobins de la rue Saint-Honoré, elle avoit commencé à y faire élever, dès son vivant, un tombeau de marbre et de bronze qui devoit leur être commun ; et ce monument ne pouvoit être exécuté avec plus d'intelligence et de talent qu'il l'a été par M. Jean-Baptiste Le Moine, professeur de cette académie. Il a surtout fidèlement rendu les sentiments de respect, d'amour et de reconnaissance avec lesquels elle a voulu que la postérité la vît prosternée devant le buste de son père, qui est de la main de Girardon. »

Le portrait de Mignard employé au tombeau de l'église des Jacobins était l'œuvre de Girardon. Caylus, en écrivant ceci, était parfaitement renseigné. Il tenait évidemment ses informations de son confrère Lemoyne, qui lui-même les avait reçues de la famille et avait pu les contrôler en maniant la sculpture appréciée par lui. Nous avons vu tout à l'heure que Caylus connaissait l'autre buste ; son opinion était donc critique et raisonnée. Il n'y a donc pas lieu de se fier à l'affirmation de Piganiol qui, dans sa *Description de Paris* (t. II, p. 438), attribue à Desjardins le buste de Mignard, placé dans l'église des Jacobins. Même cas à faire de ceux qui l'ont copié. (Heurtaut et Magny, *Description de Paris*, tome III, p. 300 ; — Millin, *Antiquités nationales*, t. Ier (Couvent des Jacobins), p. 44. N° IV, pl. 4). Les rapports entre

1. *Nouvelles archives de l'Art français*, 1875, p. 122.



Mignard et Girardon sont d'ailleurs absolument certains[1]. Non seulement ils étaient tous deux compatriotes et ils travaillèrent ensemble à une œuvre commune[2], mais on a même pu qualifier d'obséquieuse l'amitié que le second témoignait au premier. « Il a toujours, dit l'auteur de la biographie de Girardon publiée dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture* (tome Ier, p. 302), cultivé avec soin la liaison que son art et sa patrie lui donnoient avec Mignard, et il falloit autant de douceur et aussi peu d'amour-propre qu'il en avoit pour faire sa cour à un homme qui le regardoit à peu près comme un maçon et qui ne cessoit de lui donner des leçons avec une hauteur plus que pédantesque. »

Le buste de Girardon resta dans l'église des Jacobins sur le tombeau de Mignard jusqu'à la Révolution. Peu de temps avant cet événement, en 1791, Millin l'avait décrit, l'avait fait graver dans le tome Ier de ses *Antiquités nationales*, et nous avons dit déjà qu'il le croyait à tort de Desjardins. Déposé en 1795, Lenoir nous apprend comment il entra alors au Musée des Petits-Augustins. Mais Lenoir, trompé comme tous les autres, soutenait aussi que cette sculpture était l'œuvre de Desjardins. Il la confondit ensuite avec celle qui lui arriva plus tard en provenance de l'Académie de peinture. On lit dans le *Journal de Lenoir*, nos 378 et 379 : « Le 30 messidor, an III, reçu des Jacobins, rue Saint-Honoré, un buste en marbre représentant Mignard, sculpté par Desjardins. Plus deux enfants, aussi en marbre, par Le Moine, venant du tombeau de Mignard. J'observe que la figure du Temps et une draperie qu'il levoit, qui étoient de plomb, ont été enlevées de ce monument par les membres du Comité révolutionnaire de la Butte des Moulins. — Le 31, reçu du même lieu la statue, à genoux et en marbre, de Le Moine, représentant Madame de Feuquières, fille de Mignard, provenant du tombeau de son père. Plus un

1. « Girardon avait de M. Quinot des lettres de recommandation pour M. Colbert et pour Mignard, qui commençait à jouir de la réputation que lui avaient faite les peintures qu'il venoit d'achever au Val-de-Grâce ; M. Colbert lui promit tout ce qu'il pouvait lui promettre, et Mignard se servit de son crédit pour faire paraître avec éclat les talents de son jeune compatriote, qui les perfectionna encore en travaillant sous les Anguier. » (*Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture et sculpture*, p. 236.)

2. « M. Pierre Mignard avait épuisé son art dans le tableau qu'il avait fait pour le maître-autel (de l'église Saint-Jean, à Troyes, vers 1687). M. Girardon s'offrit pour en faire les accompagnements, et il les exécuta si parfaitement en pierre de Tonnerre, en marbre et en bronze doré que l'on ne sait ce que l'on doit admirer le plus de la peinture ou de la sculpture dans ce morceau, etc. (*Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture et sculpture*, p. 300.) »

socle de brèche grise avec inscription du même monument[1]. » En l'an IV, dans la seconde édition de son catalogue, Lenoir décrivit ainsi le mausolée sous le n° 327 : « Jacobins. — Monument érigé à Pierre Mignard, célèbre peintre français, mort en 1695. Mme de Feuquières, sa fille, est



PIERRE MIGNARD, PAR FRANÇOIS GIRARDON.

(Église Saint-Roch.)

représentée à genoux auprès du buste de son père. Ce monument, exécuté en marbre, est du ciseau de Jean-Baptiste Lemoine. Le buste de Mignard est attribué à Desjardins. » A partir de l'an V, le mausolée de Mignard reçut le n° 343, et, à partir de l'an VIII, Lenoir devenant plus affirmatif, la fin de l'article du catalogue fut ainsi rédigée : « Le buste de Mignard

1. *Journal de Lenoir*, p. 191.

est de Desjardins, qui l'avait sculpté d'après nature et que sa fille fit entrer dans la composition du monument. L'original du buste est dans le XVII[e] siècle. » C'était un renvoi au buste de Mignard, n° 293 des Petits-Augustins, qui était catalogué depuis l'an V, après être entré vers germinal, an IV. On comprendra, en lisant la fin de cet article, pourquoi Lenoir employait le mot *original* afin de distinguer entre eux les deux bustes de Mignard.

Au moment de la suppression du Musée des Monuments français, le tombeau de Mignard fut attribué en bloc à l'église Saint-Roch. On lit dans l'*État des objets rendus ou donnés aux églises de Paris :* « A Saint-Roch..... N° 343. — Mausolée de Pierre Mignard, tome V, p. 138. » C'est là qu'on peut le voir actuellement, dans deux endroits différents de l'église. Le buste de Mignard et l'ancienne base en brèche grise du monument, sur laquelle est gravée l'épitaphe, sont placés dans la première chapelle à main droite. La figure agenouillée de M[me] de Feuquières, par Lemoyne, a été transformée par les fabriciens de Saint-Roch en une Madeleine et employée à la composition du Calvaire[1] au fond de la chapelle du chevet. Le monument primitif de l'église des Jacobins est gravé dans les *Antiquités nationales* de Millin, tome I[er], n° 4, pl. 4, p. 42, et dans le *Musée des Monuments français*, pl. 194.

III.

Je crois avoir suivi pas à pas la piste des deux seuls portraits de Mignard, sculptés de son vivant, qui nous aient été signalés par des historiens dignes de foi. Les deux marbres sont conservés et personne, j'imagine, ne niera que ce sont ceux de l'église Saint-Roch et du Musée du Louvre. Mais je m'attends à une objection. Comment, me dira-t-on, pouvez-vous affirmer qu'au milieu de ces longs et continuels déplacements, l'un des deux n'a pas été substitué à l'autre et qu'à travers des confusions si souvent renouvelées, c'est bien le buste de Desjardins qui est arrivé au Louvre? Je réponds que le hasard m'a fourni un élément de critique certain, et que les confusions momentanées ne m'embarrassent pas. Il me suffit que la transmission collective me soit matériellement démontrée. Nous possédons un moyen de constater *à priori* l'identité des deux ouvrages. Qu'on se rappelle, en effet, les termes du testament de Mignard. Mignard, pour empêcher toute confusion à propos

1. Cf. B[on] de Guilhermy, *Itinéraire archéologique de Paris*, p. 212; — *Inscriptions de la France*, t. I[er], p. 504.



des legs qu'il consignait sur son testament, et prévenir toute erreur possible entre objets similaires, a spécialement décrit les pièces qu'il destinait à sa fille bien aimée. Après avoir individuellement désigné celui de ses portraits peints qu'il attribuait à Mme de Feuquières, il a dit, en parlant de son buste, « le petit buste », quoique celui-ci fût de grandeur naturelle. On doit en conclure qu'il y avait chez Mignard plusieurs portraits sculptés de sa personne, au moins deux, et qu'ils étaient de différentes dimensions. Il est fort à supposer, comme je l'ai déjà dit, que le buste de Girardon, employé plus tard par Mme de Feuquières au tombeau de l'église des Jacobins, appartenait aussi à Mignard, et que c'est par comparaison avec celui-là, le seul connu en dehors de celui de Desjardins, que le peintre a dit : *mon petit buste*. Pour savoir quel est celui des bustes qui a été sculpté par Desjardins la question se réduit à constater quel est le plus petit des deux. Le buste du Louvre mesure 0^m^,780, celui de Saint-Roch 0^m^,850. Donc le buste du Louvre est celui de Desjardins.

Mais, en archéologie, le dernier mot n'appartient pas aux arguments d'évidence purement rationnelle. On peut toujours appeler de la plus définitive des décisions dès que les yeux protestent. Examinons donc si l'œuvre analysée confirmera les conclusions dictées par la logique. Il existe au musée du Louvre, dans la salle du Puget, sous le n° 220, une sculpture incontestable de Desjardins. C'est le buste d'Édouard Colbert, sur lequel on lit : ÉDOUARD COLBERT, MARQUIS DE VILLACERF, SURINTENDANT DES BATIMENTS DU ROI, AGÉ DE LXIIII ANS, FAIT PAR DESJARDINS, SCULPTEUR DU ROY, RECTEUR DE SON ACADÉMIE. Il suffira de comparer ce spécimen authentique des travaux de Desjardins avec le buste de Mignard pour que tout doute disparaisse. Le soin excessif et scrupuleux avec lequel les accessoires du costume et le costume lui-même sont traités, se retrouve dans le buste de Mignard, ainsi que l'extrême propreté du travail et le système des plis étudiés et caressés encore au delà de la limite où d'habitude ils sont coupés carrément et abandonnés. J'insisterai sur un détail d'exécution qui, à mes yeux, prouve irréfutablement l'analogie des deux sculptures. Dans la plupart des bustes du XVIIe siècle que je connais, et notamment dans tous ceux des salles du Puget et de Coyzevox, — j'excepterai le buste rétrospectif du cardinal de Richelieu, qui n'est pas de Coyzevox malgré tant de gratuites affirmations, — le revers, *le dos* du portrait n'est pas travaillé. C'est un point sacrifié, négligé, abandonné par l'artiste, qui se borne généralement à évider ou à faire évider le bloc de marbre pour le rendre plus léger. Tous les coups de ciseau dont résulte cette opération demeurent visibles et peuvent ordinairement se compter. Pour le buste de Colbert, au contraire, la partie postérieure a été l'objet de

certains soins. Après avoir enlevé le plus de marbre possible en réservant une sorte de tige au milieu, après avoir amené le marbre au degré d'épaisseur rigoureusement nécessaire, on l'a poncé, poli et bruni avec conscience, presque à l'égal de la face. Il en est de même du buste de Mignard. De ce côté, naturellement inaperçu, la sculpture présente les mêmes apparences que le buste de Colbert. Pour qui regarde attentivement, il est certain qu'un même praticien, obéissant à une habitude bien arrêtée d'école, a exécuté dans chacun des deux bustes cette partie secondaire du travail. C'est là comme une marque de fabrique dissimulée, qui, tout invisible qu'elle soit ordinairement, n'en est pas moins facilement reconnaissable quand on la cherche. C'est plus qu'il n'en faut pour confirmer un fait logiquement évident et ratifier le résultat d'un calcul appuyé sur des documents officiels. Le buste de Mignard du Louvre est l'œuvre de Martin Desjardins.

C'est le moment de nous expliquer sur les causes de cette longue et persistante confusion entre les deux bustes, et il faut bien reconnaître que cette confusion était toute naturelle. Les deux sculptures ne sont que la reproduction, avec de très légères modifications, d'un seul et même modèle original. On en jugera facilement à l'aide des dessins très précis de mon excellent collaborateur, M. Ludovic Letrône. La chevelure, la disposition du costume sont identiques, à quelques variantes près. Seule la position de la tête est changée ; presque de profil dans l'un des portraits, elle se présente de trois quarts dans l'autre. En résumé, voici l'impression générale qui résulte de la confrontation. La vive et impétueuse image du Louvre est reproduite avec quelque froideur dans le marbre de Saint-Roch. Le port hautain de la tête est adouci ; les plis du vêtement sont assagis et mieux équilibrés. L'ensemble est plus calme, plus monumental et moins vivant. On ne peut donc pas douter que le marbre du Louvre ne soit l'œuvre originale, le travail même et direct de Desjardins. Quant à celui de Saint-Roch, l'attribution que Caylus en a faite à Girardon est très vraisemblable et doit être provisoirement acceptée. L'exécution, en effet, concorde suffisamment avec ce que l'on sait de la manière de ce sculpteur.

Le buste de Mignard, au Louvre, est peut-être le plus beau de tous ceux de la salle de Coyzevox, et assurément c'est celui dont l'exécution est la plus soignée. La physionomie du peintre y est d'une admirable mobilité et d'une finesse incroyable. Impossible de mieux rendre le caractère insolent et provoquant du regard et de l'attitude du modèle. Tous les détails du costume sont traités avec la plus grande exactitude, sans nuire en rien à l'expression générale. Cependant ce ne sont pas là

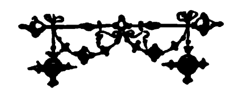
des raisons pour attribuer sans preuves cette sculpture à Coyzevox. Au contraire, ces derniers traits caractéristiques, qui conviennent à l'école flamande, sont destinés à éveiller la méfiance d'un observateur expérimenté. On a vu que l'erreur n'a pas même pour elle la tradition. Elle est absolument moderne. Car, dans l'article des *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture et sculpture*, consacré à la biographie de Coyzevox, au milieu de la longue énumération de tous les bustes qu'il a faits, il n'est pas question d'un buste de Mignard. En consultant les documents, on pouvait hésiter pour nommer l'auteur entre Desjardins et Girardon. Mais l'attribution à Coyzevox est absolument gratuite. C'est pourtant celle qui a triomphé.

Nous espérons qu'on voudra bien ne pas trouver inutile la démonstration qui précède. Pour en justifier le développement et la nécessaire aridité, il nous suffira de rappeler quel était le dernier état de la science au sujet du buste du Musée du Louvre. La *Gazette des Beaux-Arts* s'est chargée de fixer pour l'avenir cet état de nos connaissances. On y lit, dans le numéro de décembre 1882[1], un passage ainsi conçu d'un ouvrage couronné sur Coyzevox : « Quel portrait de peintre que le buste de Mignard ! Les jeux de la lumière abondent et se succèdent sans violence sur cette effigie vivante. La recherche dans le vêtement, la chevelure flottante donnent à l'image du peintre sa date précise. C'est un portrait du XVIIe siècle. Mignard est-il autre chose qu'un artiste habile qui s'est imprégné de son époque ? Chez lui le savoir-faire tient lieu de génie. Il a fixé le goût des hommes de son temps, il ne l'a pas épuré et il ne s'y est pas soustrait. Coyzevox semble avoir pris à tâche de rester, en sculptant la tête de Mignard, dans le cadre où s'est complu son modèle. »

Nous ne saurions, en terminant, recommander l'œuvre de Desjardins par de plus éloquentes paroles.

LOUIS COURAJOD.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXVI, p. 516 à 517.



EXPOSITION DE L'ART DU XVIIIE SIÈCLE



Il s'est ouvert dans la Galerie Petit une exposition intéressante, organisée par les membres d'une Société de bienfaisance. On a pu réunir là un ensemble curieux de tableaux, de sculptures et de dessins du xviiie siècle. Bon nombre de ces ouvrages n'étaient pas choses nouvelles au public parisien et l'exposition du boulevard des Italiens, en 1860, l'exposition des Alsaciens-Lorrains, en 1874, les portraits historiques du Trocadéro, en 1878, avaient montré les plus intéressantes de ces œuvres; mais, pour n'être pas inédite de tous points, cette exhibition ne laisse pas de paraître attrayante. Elle rassemble en effet et circonscrit pour l'unité du coup d'œil rétrospectif les petits maîtres de cette époque aimable. On les a salués déjà et, n'était leur agrément toujours nouveau, on se sentirait pris d'une certaine fatigue impatiente devant leurs productions vingt fois étudiées et étalées,

car l'admiration se soutient mal en face de redites inutiles. Ici, les répétitions et les redites étaient nécessaires au but même de cette exposition, où il s'agissait surtout de simuler une collection complète embrassant les périodes diverses de l'art sous Louis XV et Louis XVI. Aussi ne négligea-t-on aucun moyen capable d'atteindre ce résultat, et le nombre des objets précieux s'éleva au chiffre de trois cents. Il faut l'avouer : en dépit de toutes les bonnes volontés et malgré l'importance apparente de plusieurs tableaux, l'art du XVIIIe siècle ne trouve guère son compte à la Galerie Petit, et certain désenchantement vous pénètre au sortir de cette exposition. Il y a pourtant là de prime abord de gracieuses toiles et des bustes pleins de fierté. Sur le seuil de la vaste salle, on croirait entrer dans l'un des *Salons* du siècle dernier, tant l'aspect général est préparé avec adresse en vue de flatter la première impression et par ainsi de surprendre les bonnes grâces du visiteur. Cela rappelle comme perspective ingénieuse un très piquant dessin du Louvre, le *Salon de 1765* par Gabriel de Saint-Aubin : même assemblage habile de tableaux, de statuettes, de terres cuites, de miniatures, même jolie distribution attirante. D'ailleurs, à défaut d'œuvres considérables difficiles à rencontrer en France aujourd'hui, les portraits forment le plus grand et le meilleur appoint du lieu. Ils réveillent en effet tout un monde de figures délicates ensevelies dans l'histoire ou dans l'anecdote, et comme si les mémoires secrets d'un Bachaumont de cour avaient besoin d'être illustrés après cent ans, une suite de physionomies célèbres vous font accueil avec la grâce d'apparat de leur sourire. Entre les pastorales, les bergerades, les galanteries champêtres, les intérieurs de mœurs, ces portraits charment le regard par un certain accent de nature peu habituel aux fantaisistes d'alors. Du reste, la société française offrait à ses portraitistes du moment des visages et des allures bien faits pour ne pas désespérer leurs pinceaux légers. C'étaient partout mines avenantes, têtes éventées, séductions de l'élégance, noblesses suprêmes de la tournure, délicatesses infinies de l'ajustement : toutes choses traduisibles, sans trop d'efforts, par des artistes possédés d'un idéal factice où la recherche du décor tenait lieu de plus hautes ambitions. Car, s'il se fût agi de rendre la profondeur et l'énigme troublante de personnages d'un siècle plus grave, beaucoup de ces peintres coquets auraient évité des modèles d'un caractère impossible à préciser avec le seul badinage d'une palette en belle humeur. Mais cette frivolité d'impressions, particulière à ces artistes et les rendant inaptes, pour la plupart, aux portraitures sérieuses, devenait la raison même de leur vogue auprès des contemporains, si faciles à pénétrer sous des dehors brillants. Aussi excellèrent-ils aux ressemblances fardées et enluminées

et s'y adonnèrent-ils avec une méthode singulière. Loin de suivre scrupuleusement la nature, comme il convenait faire, on les voyait choisir les traits essentiels du modèle pour les embellir par après de toute la parure imaginaire de leur propre caprice. Cochin lui-même, Cochin déplorait, vers 1771, les excès des portraitistes de la première moitié de son siècle. « Les portraits d'alors, écrit-il, étoient peints avec plus de facilité que de vérité, parce que la plupart étoient faits de génie. Tous les ajustemens étoient fictifs : pour les hommes, c'étoit presque toujours une draperie de velours jettée sur une veste ; les femmes étoient ornées d'une robe ceinte comme les habits de théâtre et de quelques draperies d'étoffes légères agencées artistement par-dessus. Mais principalement les peintres de portraits avoient un goût d'embellissement dont ils s'étoient imposé la loi et qu'ils portoient peut-être trop loin[1] ». Les doux mensonges et le dessin flatteur des portraitistes à la mode n'étaient pas toujours inspirés par ce terrible « goût d'embellissement » ; les exigences des personnages allaient leur train et il fallait parfois subir mille petites volontés. Ainsi, en face d'une de ces toiles où le mélange le plus invraisemblable de l'allégorie, de la mythologie se combine avec les formes principales d'une figure pour composer un portrait pittoresque, on ne sait s'il est mieux avisé d'attribuer au peintre ou bien au modèle les détails d'invention et d'ordonnance. Toute effigie de femme surtout doit laisser croire à une influence tyrannique du modèle, car les beautés de la cour et de la ville ne prenaient pas comme une mince affaire le grand œuvre de leur portraitiste. Chacune faisait l'entendue et prétendait diriger à souhait la mise en œuvre de sa ressemblance : on rêvait costumes de déesses, attitudes d'apothéose, on sortait du fond de ses souvenirs toute la garde-robe de l'Olympe et de l'Age d'or : on voulait poser en Diane, en Flore, en Naïade, en Élément, en Aurore, en Muse, en Hébé. D'autres fois, on s'ingéniait à des travestissements plus inattendus, car au Salon de 1743, les amateurs de turqueries admiraient « Mademoiselle de Clermont, princesse du sang, représentée en sultane sortant du bain, servie par des esclaves. » Ces caprices d'apparence si théâtrale servaient parfois nos peintres en leur inspirant des raffinements d'une délicieuse adresse ; et, à le bien prendre, de telles bizarreries féminines soutinrent la verve des portraitistes du temps. Voyez, rue de Sèze, les Nattier et les Drouais de cette exposition du XVIIIe siècle. Les a-t-on assez prodigués pour nous remettre en mémoire l'idéal du genre? Il y a là de Nattier, Mme Geoffrin, Mme de Flesselles, la marquise de la Ferté-Imbault, la marquise de Poyanne,

1. *Œuvres diverses de M. Cochin,* Paris, Jombert, 1771, III, 315.

Mme Victoire de France en vestale, puis en Diane, Mme Louise de France gardant comme sa sœur le feu sacré sous des portiques à la romaine, et, enfin, une inconnue, la *Femme à l'Œillet,* la meilleure de toutes ces peintures. Ce Nattier, peintre de cour, était le portraitiste le plus infatigable de Versailles, et sa fécondité serait même incroyable s'il n'y avait lieu de douter de beaucoup de ses signatures. Car il avait des copistes à gages chargés de reproduire pour le service de Sa Majesté les effigies officielles de la famille royale : c'étaient Lebrun et Mérelle de l'Académie de Saint-Luc, Vincent et Mlle Nivelon.

Pour 300 livres, ces habiles brosseurs de toile dépêchaient une bonne répétition d'après Nattier. A ce compte, Louis XV pouvait, sans trop entamer le trésor de l'intendance des Menus-Plaisirs, faire présent aux cours étrangères ou aux grands seigneurs de sa maison, de son portrait ou de ceux des siens. Et ainsi, les Nattier se multipliaient chaque jour par le moyen de cette école de copistes, penseurs à la diable, mais pasticheurs émérites. François Drouais fut moins répandu et mérita moins de l'être. On rencontrerait difficilement un peintre plus faible, plus léché, plus crayeux, plus crème fouettée : tous ses portraits de la Galerie Petit rappellent des papiers peints ou des décalcomanies. C'est à dégoûter de tous les Drouais connus, tant la mièvrerie et la morne banalité règnent sur ces toiles blafardes. *Madame de Buffon* est médiocre ; le *Louis XV enfant* ne vaut guère mieux ; le *Comte de Provence* et le *Comte d'Artois* font triste figure, et les autres à l'avenant. La *Comtesse Du Barry* surtout est insipide. Avant d'en mal dire, est-ce bien là Mme Du Barry ? On aurait peine à reconnaître les traits de la jolie fille de « Paphos », costumée en Muse, si Diderot et Bachaumont n'avaient pris soin de nous confier l'infidélité et la balourdise de Drouais. L'artiste maladroit reçut même, à cette occasion, une bonne leçon et bien en forme. Deux jours après l'ouverture du Salon de 1771, où paraissait ce portrait, Mme Du Barry, ouvrant enfin les yeux sur la faiblesse déplorable et les inexactitudes flagrantes de son effigie historiée, s'en vint au Louvre et ordonna de décrocher et d'enlever ce portrait. La chose fit éclat et les rieurs ne manquèrent pas. Le seul intérêt de ce tableau, c'est son cadre. Encore ce cadre semble-t-il une monstruosité historique avec ses armes de France et sa couronne royale. On l'a certainement adapté depuis, car il eût fait beau voir la favorite ajuster, sans vergogne, la bordure fleurdelisée à chacun de ses portraits. Il n'en allait pas aussi impudemment au pays des maîtresses. Ce cadre est travaillé et fouillé en perfection, et il doit provenir d'un de ces salons de vieux courtisans où il encastrait l'un de ces mille portraits de S. M., offerts par le roi ou vendus par des artistes. En ce temps-là florissait

l'art des beaux encadrements. Les trois Slodtz, sculpteurs fort habiles, se livrèrent longtemps, d'après les dessins de Meissonnier et même aussi d'après leurs propres inventions, à ces sortes de travaux; ils creusaient et contournaient le bois en arabesques ingénieuses, soucieux de donner aux bordures un style ornemental plein d'effet [1]. Non loin de la *Comtesse Du Barry* se trouve le *Portrait de M. de Jullienne*, par Watteau, belle peinture déjà exposée en 1878 au Trocadéro [2]. Elle a toujours sa morbidesse, ses colorations ambrées, ses moiteurs d'épiderme, et, malgré des dimensions peu habituelles au maître de Valenciennes, elle est toute délicate et très finie.

D'un descendant de Watteau, de son élève Lancret, se voient ici deux petits portraits bien précieux, *Louis XV en costume de pèlerin* et le *Violoncelliste*. Le jeune *Louis XV*, vêtu de l'habit galant des pèlerins de Cythère et armé de la houlette, attend sur un tertre l'heure du berger. L'air tout de bonne grâce et les joues roses de la seizième année, il va partir pour l'île enchantée. Ses compagnons s'assemblent au fond d'un paysage chimérique, éclairé d'un jour bleuissant. Le faire des touches pourrait être plus net, mais à part cette indécision de procédé, peu sensible d'ailleurs, ce tableautin paraît d'une allure vive et spirituelle. On ne saurait mieux imaginer l'allégorie d'un règne de plaisir. Le *Violoncelliste* semble plus appliqué, plus sincère, plus franc de vérité, plus près de la nature. Il tourmente de son archet sa basse aux fortes cordes et s'écoute jouant. Ce musicien est-il l'un des vingt-quatre petits violons du roi? Est-ce Mathieu, Lepeintre, Decharmes, Brant, Dubuisson ou Sougy, ou Marlière, ou Ferrière, ou Charpentier, ou le vieil Huguenet? Il

1. On rencontre souvent dans les *Dépenses des Menus Plaisirs du Roi*, des notes comme celle-ci : « *Menus Plaisirs* de 1730. — Payez au sieur Slodtz, sculpteur, la somme de deux mil livres pour une bordure qu'il a fait et fourny pour mettre un tableau du Sr Oudry, représentant une chasse de Sa Majesté, qui a esté pozé à Marly. Laditte bordure de quatorse pieds et demy de long sur dix de haut, et d'un pied de large de moulure, enrichie dans la traverse d'en haut des armes de France et de Navarre avec les cordons de l'Ordre, couronne, palmes, festons de chesne et cartouche; dans les montants et traverses sont des trophées de chasse composés de carquois, arcs, couteaux, corps de chasse et autres attributs, comme aussy testes de cerf, de sanglier et chiens avec des branches de chesne; aux quatre angles sont des cartouches avec rocaille, feuilles et volutes, et sur les membres de profil sont plusieurs ornemens de différentes sortes, en ce y compris la fourniture de bois de chesne de menuiserie pour faire laditte bordure, cy.......................... 2,000 liv.

Au Sieur Messonnier, dessinateur ordinaire du Cabinet du Roy, la somme de cinquante livres pour avoir fait le dessin de la bordure cy dessus, cy..... 50 liv. » (Archives nationales, carton O[1] 2859.)

2. Voir la gravure de M. Champollion, *Gazette*, t. XXIII, 2e période, p. 882.

porte une perruque longue, « naturelle et claire », comme eût dit Terret, le perruquier poudreur à la mode, et il a tout l'air d'un curieux de musique venu aux champs pour distraire son après-dinée.

D'ailleurs, un violon du roi n'eut jamais tant d'esprit dans les yeux. Les lestesses de pinceau de cette toile ressemblent à des audaces de coloriste et la fraîcheur des tons est d'une pureté rare. Tout auprès de ce *Violoncelliste* de Lancret, et se touchant cadre à cadre, se voit un *portrait du Régent* attribué par le catalogue à Largillière. Ni le personnage ni le peintre ne paraissent assez suffisamment prouvés pour convaincre les visiteurs défiants, et ne serait-il pas plus vraisemblable d'écrire le nom de Tournière au bas de cette portraiture allégorique, où un joli homme, un roué d'importance, se tient debout, vêtu comme un berger antique, mais conservant la perruque à cadenettes, même dans son dépouillement champêtre. Il y a inscrits au livret des Largillière plus authentiques, les portraits de *De Troy*, du *Fondeur Keller*, d'un *Magistrat*, d'une *Femme en costume de Diane*. Puis, de Rigaud, *Louis XV enfant*, une *Femme avec un enfant*. Incomparables portraitistes, ces deux peintres ! Ils eurent le vrai génie du genre, l'œil pénétrant, la disposition savante et souple, la légèreté de l'outil. Jamais depuis eux l'on n'a su mettre en scène plus ingénieusement une physionomie d'homme, car aucune époque n'offrit comme la leur l'occasion de déployer le luxe de toutes les parures extérieures. Le portrait de *M*[me] *de Pompadour*, par Boucher, vu et revu maintes fois déjà, intéresse faiblement ici. Au reste, il faut souhaiter aux malheureux enthousiastes de Boucher une visite salutaire, salle Petit ; ils expieront là et déploreront leur amour inconsidéré. On trouverait rarement, en effet, un assemblage de Boucher plus médiocres, et les Boucher médiocres sont lamentables ! Cela n'est ni inventé, ni torché, ni troussé. Or, si Boucher n'est plus l'esprit, Boucher n'existe pas ; l'esprit seul le rend supportable, et il défend, à force de grâce, brillante, son factice et sa convention. Ici, rien de cet agrément superficiel. A peine un *Atelier de peintre* rappelle-t-il, par ses touches familières, un amusant panneau de la salle Lacaze au Louvre. Le *Poète Piron* de Tocqué, la *Marquise de Champcenetz* de Greuze[1], le *Baron de Breteuil* de L.-M. Vanloo, la *Duchesse de Polignac* et la *Vicomtesse de Virieu* de M[me] Vigée-Lebrun terminent la suite des portraits dignes de remarque.

Les tableaux de genre, dépourvus de l'intérêt au moins historique de ces portraits, ne méritent pas autant l'attention. Néanmoins plusieurs

1. Voir la gravure de M. Morse, *Gazette*, t. XV, 2[e] période, p. 467.

arrêtent les curieux par une certaine intensité de coloration; ainsi l'*Ile enchantée* et la *Rêveuse* de Watteau, le *Guignol*, l'*Escarpolette* et la *Pièce d'eau* de Fragonard, ainsi deux *Haltes de camp* de Pater. Chardin et Greuze pourraient avoir un meilleur étalage; pourtant la *Savonneuse*, la *Tricoteuse*, la *Pelotonneuse*, le *Baiser* paraissent suffisamment estimables. Un peintre de second plan, un petit maître bien sec, bien roide, bien peu connu surtout, Nicolas Lépicié, sera peut-être le seul à tirer de cette exposition un avantage appréciable, car sur huit études de sa main, trois sont de vrais morceaux, le *Médecin*, le *Joueur de basse*, le *Nourrisson*, et une quatrième semble une révélation. On n'avait pas accoutumé de voir Lépicié poursuivre résolument la nature, comme il le fait dans un panneau où des *Têtes d'enfants* émergent vivantes et souriantes. A en juger par ces *Têtes* vues et ébauchées chaudement, la peinture d'ordinaire si froide de cet artiste n'était pas l'effet de son esprit mais de ses doigts. Entre ses croquis alertes et ses mornes compositions terminées, il y a un contraste trop imprévu pour ne point l'attribuer au pignochage minutieux, méticuleux, excessif et partant glacial de son procédé de pinceau. Avec moins de pesanteur manuelle et avec un peu plus d'assurance de l'œil, Lépicié aurait suivi de loin Greuze et Chardin, ses véritables modèles dans le style familier; mais il exécuta trop rarement des toiles comme celles de cette collection.

Hubert Robert a ici des *Architectures* et des *Ruines* d'une belle perspective décorative. Les effets de son coloris ne manquent pas de ragoût; d'ailleurs il possédait d'excellentes recettes et il était toujours en quête des bons marchands de couleurs. Robert faisait même venir des pays étrangers ses provisions d'atelier. Le 27 octobre 1769, il écrivait à Michel Hennin, résident de Louis XV à Genève : « Monsieur, je prends la liberté de m'adresser à vous pour une petite commission que voicy et à laquelle je vous seray très obligé de vous prêter un peu. Il y a à Losanne un vieillard nommé Stupard dont les pastelles ont icy la plus grande réputation. Il vend aussy des couleurs toutes préparées pour estre broiées à l'huile. Un Anglois de mes amis, nommé M. Patoun, que M. Stupard connoist, en a rapporté icy quelqu'échantillons qu'il m'a fait essayer. J'ay trouvé les couleurs si belles et si transparentes, que j'ose m'adresser à vous qui estes sur les lieux pour m'en envoyer une petite quantité dont je vous envoye la liste :

Six onces de stil de grain clair,
Six onces de stil de grain obscur,
Six onces de stil de grain du plus doré,
Six onces de terre d'Italie la plus belle,

Six onces de terre jaune la plus transparente,
Six onces de belle lacque fine,
Six onces du plus beau bleu turquin.

Je lui demande que le tout soit broié très-finement à l'eau, afin qu'on puisse les broier avec la plus grande facilité en les employant avec l'huille [1]. » Cette lettre, d'une précision si ordonnée, montre combien Hubert Robert se souciait des détails matériels de son art; et il jugeait sainement, car l'excellence des moyens pratiques n'est pas le moindre intérêt des tableaux d'*architectures*.

Les bustes et les statuettes de cette exposition semblent, pour la plupart, supérieurs aux portraits et aux toiles de genre. Il y a du Caffieri, des Falconnet, des Clodion, de l'Houdon, du Lemoyne, des Pajou, des Pigalle, des Xavery; et parmi ces sculptures d'ordre excellent, on distingue des marbres de haute tournure, comme les bustes de la *Raucourt*, de *Sophie Arnould* et de la *Marquise de Jaucourt*, par Houdon; *Voltaire*, *Joseph Chénier* et *Mme Récamier*, par le même Houdon; *Louis XV* et *Mme de Pompadour*, de Lemoyne; *Buffon* et *Mme Lebrun*, de Pajou. Toutefois, il ne faudrait pas enfler le mérite de cette partie au point d'y voir une compensation suffisante à l'ensemble médiocre des tableaux et des miniatures, et si l'Exposition de l'art du XVIIIe siècle pouvait excuser sa pauvreté, les beaux dessins de la collection de M. Edmond de Goncourt seraient seuls capables de lui faire obtenir grâce aux yeux des délicats. Encore cette suite de croquis est-elle dispersée au hasard dans le long couloir d'entrée, comme si le jour insuffisant et le juchement fâcheux de dessins suspendus à des hauteurs fantaisistes ne devaient pas détruire l'effet de cette série précieuse. Mais la *Maison d'un Artiste* et les *Dessins de Maîtres anciens de 1879* sont là pour préserver désormais et consacrer les morceaux uniques du Cabinet d'Edmond de Goncourt.

De cette petite exposition improvisée les maîtres charmants du XVIIIe siècle ne retireront ni un regain d'honneur ni un avantage, et il faudrait craindre plutôt d'en avoir compromis plusieurs par un choix d'œuvres trop secondaires.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.

1. Papiers d'Hennin, Bibliothèque de l'Institut. (Document obligeamment communiqué par M. Ludovic Lalanne.)



ILLUSTRATIONS

POUR

LES ŒUVRES D'ALFRED DE MUSSET[1]



e ne sais personne qui eût été plus capable qu'Eugène Lami d'*illustrer* les œuvres d'Alfred de Musset; il fut son ami, son compagnon de tous les jours; il vécut de la même vie et dans le même monde; il respira le même air et aima les mêmes choses. Si le poète avait un souffle plus puissant que le peintre, le peintre avait à sa disposition, pour rendre sa pensée, un pinceau alerte dirigé par une intelligence d'élite. Je suis certain que si l'on avait demandé à Musset à qui il lui conviendrait le mieux de confier le soin de commenter ses œuvres à l'aide du crayon ou du pinceau, deux noms seuls seraient venus aux lèvres du poète, Eugène Lami et Gavarni. Le premier était encore plus capable que le second de cette besogne délicate. Gavarni, dont le talent primesautier et tout à fait personnel s'accommodait mal d'une influence quelconque, se serait peut-être très souvent substitué au poète; il aurait traduit le texte à sa façon, se souciant assez peu, son tempérament s'y opposait, de la fidélité de l'interprétation; à l'exemple de ces maîtres de l'art qui ne peuvent faire oublier leur manière propre, même lorsqu'ils copient des œuvres sublimes qu'ils admirent profondément, il nous aurait donné un Musset à lui, un Musset charmant sans doute, mais un peu travesti, dans le meilleur sens du mot. Eugène Lami, au contraire, qui sait, à ses heures, puiser en lui seul des inspirations et qui n'a pas absolument besoin d'un texte à commenter pour produire des œuvres délicates et fines, n'est pas indiffé-

1. Aquarelles, par Eugène Lami. Eaux-fortes, par Adolphe Lalauze. Paris, D. Morgand, 1883, in-4°.



EUG. LAMI, PINX. AD. LALAUZE, SC.

ADIEU, SUZON!

(Poésies d'Alfred de Musset)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Salmon, Paris.

rent aux beautés littéraires de ses contemporains ou des classiques de tous les temps; il sait s'assimiler les mérites d'autrui, les accuse franchement, et personne mieux que lui ne s'entend à prendre dans un chapitre ce qui est principalement intéressant, ce qui est réellement important; il a le sens critique très développé et, avec cet esprit littéraire dont il a donné tant de preuves, il a su, en maintes occasions, attirer l'attention du lecteur précisément là où il importait qu'elle fût attirée; ses vignettes, trop rarement multipliées par la gravure, feront époque dans



ALFRED DE MUSSET.

(Report d'une eau-forte de M. Lalauze, d'après Eug. Lami.)

l'histoire de l'art français, parce qu'elles complètent toujours l'idée de l'écrivain et parce qu'elles traduisent toujours avec esprit les écrits qu'elles sont appelées à expliquer.

Trouverait-on en effet, dans notre siècle qui a produit des vignettistes de haute valeur, un artiste qui sache mieux agencer une composition, faire causer entre eux plusieurs personnages et indiquer avec plus de précision l'action qu'il entend exprimer? Meissonier, qui est un grand peintre, se montra-t-il plus expérimenté qu'Eugène Lami, lorsqu'il composa les vignettes de la *Chaumière indienne* (1838) ou les *Contes rémois* (1858)? Tony Johannot, qui réussissait surtout dans les scènes passionnées, fut-il plus original? Jean Gigoux qui, dans son *Gil Blas* (1835), se montra très

heureusement inspiré, sut-il mieux commenter l'œuvre de Le Sage qu'Eugène Lami l'œuvre de Musset? Raffet excella dans les épisodes de la vie militaire et se surpassa dans l'*Expédition des Portes de fer* (1844). Horace Vernet, quittant le pinceau pour le crayon, donna, dans l'*Histoire de Napoléon* (1839), de Laurent de l'Ardèche, la mesure exacte de son talent facile et singulièrement ingénieux; Grandville fut un caricaturiste plutôt qu'un vignettiste proprement dit; Gustave Doré lui-même, qui est un maître, se laissa entraîner par son imagination et nous transporta toujours dans la région des rêves. Quel que soit le mérite incontestable des artistes que nous venons de nommer, quelle que soit leur originalité indiscutable, Eugène Lami n'en demeure pas moins le maître de la vignette contemporaine, et il doit occuper au XIXe siècle la place que l'on assigne au XVIIIe siècle à Hubert Gravelot. Son talent est très personnel; il n'a rien d'épique, rien de pédant; il est naturel avant tout, et l'ambition de l'artiste est pleinement satisfaite lorsque, après s'être pénétré du sens véritable du sujet qu'il a choisi dans l'œuvre qui lui est soumise, il parvient à l'expliquer clairement et à le faire bien comprendre du public; il agence avec art et avec vérité, sans emphase comme sans prétention, les scènes dont le thème lui est donné par l'écrivain, et il semble être né tout exprès pour traduire les œuvres littéraires de ses contemporains. Les planches que nous avons sous les yeux nous fournissent une preuve nouvelle de cette intelligence ouverte à toutes les émotions poétiques autant qu'aux réalités de la vie; les aquarelles ne datent pas d'hier; elles furent exécutées vers 1860. Après avoir appartenu à M. Henri Didier, elles sont aujourd'hui en la possession de Mme Denain, qui les apprécie à leur juste valeur et qui, à la sollicitation de M. Alexandre Dumas, a consenti à les confier à M. Morgand pour les faire reproduire. Une œuvre de cette valeur méritait d'être répandue et on ne saurait trop remercier Mme Denain d'avoir mis à même les amateurs délicats de posséder une série de compositions qu'elle avait le droit strict de réserver pour elle seule.

Le jour où M. Morgand eut entre les mains les aquarelles d'Eugène Lami, il lui fallut étudier les moyens les meilleurs pour mener à bonne fin l'entreprise qu'il tentait. Appellerait-il à lui plusieurs graveurs de talent, — et le nombre en est grand de nos jours, — ou confierait-il à un seul artiste le soin de transporter sur le cuivre les cinquante-huit aquarelles dont il avait la libre disposition? Dans l'un et dans l'autre cas il y avait, comme toujours, des avantages et des inconvénients. Charger plusieurs graveurs de reproduire les aquarelles d'un artiste unique, c'était courir le risque d'enlever à la suite son unité; confier ce soin à un seul, c'était s'exposer à voir traîner en longueur cette publication et à

fatiguer le graveur qui aurait accepté cette importante tâche. L'éditeur arrêta d'abord une liste de graveurs habiles ayant déjà fait leurs preuves et résolut, en homme sage, de ne pas prendre un parti avant d'avoir tenté quelques essais. Le premier graveur sur lequel son choix s'arrêta fut M. A. Lalauze ; M. Morgand confia à cet artiste quatre des aquarelles qui lui paraissaient les plus difficiles à traduire ; celui-ci, au bout de quelques semaines, soumit à son éditeur des planches excellentes ; il avait su transmettre au cuivre en même temps que l'esprit des aquarelles originales, l'aspect même de ces aquarelles ; là où le peintre avait laissé indécis un contour ou une figure, son interprète y avait suppléé par quelques travaux intelligents. Le graveur s'était montré respectueux de ses modèles, mais n'avait pas poussé le respect jusqu'à l'abnégation, et en traducteur fidèle qui ne peut, comme l'aquarelliste, user de sous-entendus, il avait été souvent contraint de souligner ce qui n'était qu'indiqué. Il n'y a pas un graveur de vignettes qui ne soit soumis à des nécessités de ce genre et le peintre, au lieu de s'en plaindre, doit remercier celui qui n'a trahi ni sa pensée ni son sentiment. La question fut résolue pour M. Morgand, le jour où M. Lalauze lui eut remis son premier travail. Il devenait inutile de frapper à d'autres portes ; on avait mis la main sur un artiste qui comprenait admirablement les œuvres d'Eugène Lami.

Le résultat que l'on a sous les yeux prouve que M. Morgand a eu raison de s'adresser uniquement à M. Lalauze. Si, dans les cinquante-huit planches qui composent la suite, il y en a quelques-unes qui sont inégales, s'il y en a quelques-unes qui sont absolument bien, comme les suivantes : *Frédéric et Bernerette, la Nuit vénitienne, Mardoche, Octave, Suzon, Idylle, Adieu Suzon, Les Caprices de Marianne, Fantasio, On ne badine pas avec l'amour, Lorenzaccio, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, Emmeline* et *Margot,* il y en a, sans doute, ou qui ont moins heureusement inspiré l'artiste ou que sa pointe a moins bien saisies ; il n'y en a pas une seule qui soit mauvaise, il n'y en a pas une seule qui dénote la lassitude ou le découragement. Aussi félicitons-nous très franchement M. Lalauze du travail qu'il vient d'accomplir. Quoiqu'il ait déjà beaucoup produit, il n'a probablement jamais rien fait qui fût plus difficile. Il lui a fallu une véritable force de volonté, à lui qui s'est exercé dans la composition et qui, comme vignettiste, a déjà sa place marquée dans l'école contemporaine, pour s'effacer complètement devant l'œuvre du maître à laquelle il se consacrait et pour ne se souvenir de ce qu'il savait que juste assez pour le mettre au service d'autrui.

GEORGES DUPLESSIS.

EXPOSITION D'HIVER

A L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE LONDRES



La quinzième exposition à l'Académie de Londres d'œuvres des anciens maîtres ne le cède en rien aux expositions antérieures, quoique les pièces d'importance capitale et marquantes dans l'histoire de l'art y soient peut-être plus rares que dans quelques-unes des collections précédentes. L'École anglaise y est particulièrement bien représentée, et, chose étrange, malgré la concurrence de l'exposition admirable de la Grosvenor-Gallery, entièrement vouée cette année aux œuvres de sir Joshua Reynolds et contenant plus de 250 ouvrages dus à son pinceau, les salons de l'Académie contiennent une vingtaine de toiles pour la plupart exquises du même maître. Entre autres, on y voit un groupe charmant (nº 18). *L'Espérance berçant l'Amour* (portrait d'une actrice, Miss Morris), le meilleur des nombreux portraits de l'amiral Keppel (nº 50), un étonnant portrait du grand *Gibbon* dans sa jeunesse (nº 59), la célèbre *Sainte Cécile* (portrait de Mrs Sheridan) que Reynolds lui-même estimait la plus belle de toutes ses œuvres (nº 209), et beaucoup d'autres. Gainsborough est aussi fort bien représenté par un beau portrait du jeune *Canning* (nº 36), par la célèbre *Nancy Parsons* (nº 215), une des peintures les plus galantes et raffinées du maître, par un beau portrait en pied de *George IV* (alors prince de Galles), représenté dans la fleur de la jeunesse (nº 151), et par quelques paysages peu remarquables.

De Romney, il y a le ravissant portrait de la célèbre comédienne Mrs *Jordan* (nº 200), dans lequel il rivalise de charme, et même, par exception, de couleur avec ses contemporains plus célèbres, Reynolds et Gainsborough, sans parler d'un des nombreux portraits de lady Hamilton, cette fois en Bacchante, et de plusieurs autres portraits. Un grand portrait en pied de Flaxman, ébauchant le buste du poète Hayley (nº 147), par le même maître, est faible de composition et de couleur, et montre clairement les limites de son talent.

Parmi les autres peintures marquantes de l'École anglaise il y a une toile vraiment étonnante du peintre d'animaux Ward. C'est une *Chute de Phaéton,* superbe d'audace et de fougue et magistralement composée (nº 17). Les quatre chevaux tombant du ciel sont des merveilles de vérité et d'exécution. Cette peinture peu connue est une véritable surprise pour les amateurs, qui sont habitués à regarder Ward comme un peintre de sujets exclusivement réalistes et un imitateur (de loin) de Paul Potter.

L'École anglaise est encore représentée par de nombreuses toiles de Turner (dans sa première période), Constable, Crome, Morland, Hogarth, Zoffany, Stothard et autres.

La reine a envoyé de Buckingham-Palace trois toiles de l'École hollandaise : un superbe Terborch, d'assez grandes dimensions, représentant une dame debout lisant une lettre et auprès d'elle un jeune page qui tient une aiguière (nº 122); une petite toile attribuée à Metzu représentant un cavalier et une dame attablés et appelée *Plaisirs du goût* (nº 111), mais qui est aussi un Terborch d'une finesse de tons que Metzu n'a pas égalée; et un paysage de Rubens connu sous le nom de *la Ferme de Laeken* (nº 74), auquel on ne peut consciencieusement accorder toute l'admiration que lui ont prodiguée les critiques, car si la main du maître s'y révèle partout, comme on l'assure, elle s'y montre plus minutieuse mais moins vigoureuse que d'habitude, et l'ensemble n'a pas cette énergie et cette vie qu'on s'attend à trouver dans les meilleures œuvres de Rubens.

Il y a de Cuyp un grand beau paysage, dont le fond est malheureusement endommagé (nº 93), et deux toiles minuscules (nºs 123 et 124) qui sont de vrais bijoux. Il y a en outre de lui un beau et sérieux portrait d'homme, de couleur assez terne (nº 76). De Jacob van Ruysdaël on voit une grande et très belle marine, l'*Orage* (nº 191), qui se distingue par un sentiment presque tragique rare chez ce peintre, et une petite toile très curieuse, *Vue de la ville et du port d'Amsterdam*, dessinée avec une rare précision qui cependant n'exclut pas le pittoresque. Une autre vue du même port par Jan van der Capelle (nº 73) est un chef-d'œuvre d'un ton gris, transparent et délicieux et d'une ordonnance parfaite. De Franz Hals, il y a le portrait d'un jeune homme richement habillé, jouant de la guitare (nº 90), et le portrait d'un cavalier d'un âge mûr (nº 98). Ces toiles, quoique magistralement peintes, ne sont pas à la hauteur de ce que ce peintre a fait autre par. Pour le voir, il faut aller à Haarlem et à Cassel ou obtenir l'entrée des collections privées de Paris. C'est, par exception, un des grands maîtres le moins bien représentés dans les collections anglaises. De Rubens on admire d'abord le superbe plafond, de très grandes dimensions, représentant l'apothéose d'un des princes de la maison d'Orange (nº 150). La composition en est presque identique avec le grand plafond du palais de Whitehall. Cette toile, qui est d'une conservation admirable, ne se montre pas à son avantage sur les parois de la grande salle de l'Académie, mais elle ferait sans doute un grand effet à sa véritable place. L'exécution de cette grande machine, quoique le coloris en soit brillant et harmonieux, trahit naturellement la main des élèves de Rubens. L'esquisse en est à la National-Gallery. Nous avons encore du maître le beau portrait du bourgmestre Van der Gutch (nº 91), et un soi-disant portrait d'Hélène Forman, qui a été tellement et si grossièrement repeint qu'il est impossible de juger si jamais ce tableau a été authentique. Une étonnante merveille de Rubens est l'*Étude de perroquets et toucans* becquetant des fruits sur les branches d'un arbre (nº 193). Les couleurs criardes des oiseaux, sans perdre leur éclat naturel, sont traitées avec une telle maestria qu'elles paraissent absolument harmonieuses et à leur place. Par un accident assez comique, ce tableau fait pendant à un vieux saint renfrogné de Carlo Crivelli, qui se trouve être de la même grandeur. Il y a encore de Rubens un tout petit panneau représentant une main sortant des nues et tenant par le fond une bourse rouge déliée et vide (nº 286); dessous il y a en français l'inscription : *Douleur non pareille*. Selon la légende, Rubens aurait envoyé cette esquisse à quelque débiteur pour lui rafraîchir la mémoire. C'est une petite merveille de couleur.

Rembrandt est représenté par le célèbre *Portrait d'une dame,* appartenant au marquis de Lansdowne (nº 106), dont l'éloge n'est plus à faire. Nous ne croyons pas qu'il existe de plus bel exemple de sa seconde manière que cette tête fine et élégante.

Le grand art italien du XVIe siècle est, cette année, à peine représenté. Quelques toiles du Tintoret assez mal conservées et peu dignes de ce grand maître représentent insuffisamment cette époque. Un beau et fier portrait d'homme (nº 170) appelé l'*Arétin* est aussi attribué, par le catalogue, au Tintoret, mais le faire en atteste plutôt l'école des Bassano, ou peut-être la main du curieux peintre El Griego. Un portrait rappelant encore la grande école, malgré une certaine mollesse, est celui d'un comte de Pembroke, par Federigo Baroccio, signé et daté 1602 (nº 156).

L'École française est pauvrement représentée par quelques paysages de Claude Lorrain, dont aucun n'est au niveau de sa réputation; le meilleur est le *Saint Philippe baptisant le ministre du roi d'Éthiopie* (nº 167), déparé cependant même au delà de l'ordinaire par des personnages ridicules. Il y a aussi deux tableaux attribués à Greuze, *l'Avare* (nº 110), une toile assez caractéristique de lui, mais souffrant beaucoup du voisinage des Hollandais, et le portrait de *Gertrude, baronne Dacre* (nº 66), sujet peu attrayant et peu fait pour faire ressortir le talent spécial du maître.

L'école espagnole compte ici au moins un chef-d'œuvre, le portrait de Don Justino Francesco Neve de Séville (nº 190), par Murillo. Cette grande toile, quoique peinte vers la fin de la vie du maître, est admirable de dignité et de simplicité, qualités que Murillo a toujours su conserver dans ses portraits. On n'y trouve aucune trace de cette élégance tant soit peu affectée qui marque les tableaux religieux de sa dernière période. Un portrait appelé *El Corregidor de Madrid* et attribué à Velazquez (nº 153) n'a rien de la touche magistrale de ce grand peintre. C'est cependant une œuvre soigneusement peinte et pleine de caractère, qui appartient à l'École espagnole de la seconde moitié du XVIIe siècle.

Parmi les tableaux du XIVe et du XVe siècle, il y a quelques joyaux du plus grand intérêt et peu connus, dont plusieurs portent des attributions fausses et quelquefois ridicules. Quoique l'Académie décline toute responsabilité et accepte sans sourciller les descriptions des tableaux que veulent bien fournir leurs possesseurs, il devrait y avoir des limites à cette complaisance, qui nuit singulièrement aux intérêts du public artistique et l'empêche de tirer de ces magnifiques expositions tous les avantages qui devraient en résulter.

D'abord il y a une exquise *Madone avec l'Enfant* (nº 238) attribuée à Masaccio. Ce panneau, d'une conservation parfaite et d'un coloris particulièrement riche et harmonieux, ne ressemble pas aux rares œuvres connues de Masaccio. Il est empreint de ce sentiment mystique et religieux qui distinguait surtout Fra Filippo Lippi, auquel ce beau tableau pourrait être attribué. Un petit panneau d'un intérêt extraordinaire est le portrait de Sigismondo Pandolfo Malatesta de Rimini, attribué avec justice à Piero della Francesca (nº 230). Ce portrait a une frappante ressemblance avec les belles médailles représentant le fameux condottiere par Pisanello et Matteo dei Pasti. Un autre portrait intéressant est celui d'un inconnu vu de profil (nº 225), peint par le Mantegna de Ferrare, Cosimo Tura. Une intéressante *Vierge avec l'Enfant,* attribuée au chef de l'école de Padoue, Squarcione (nº 246), porte dans son style âpre et puissant l'empreinte de cette école, mais il serait difficile de l'attribuer avec sûreté à ce maître renommé mais peu connu. Une des curiosités de l'exposition est la petite frise provenant du palais des Gonzague, à San-Martino, près de Mantoue, et contenant

douze portraits peints en profil et reliés entre eux par une architecture peinte. Ces portraits sont traités dans un style moitié réaliste, moitié décoratif, et d'une touche légère mais sûre. Ils sont certes d'un maître considérable de la fin du xve siècle, et peut-être de Melozzo da Forli ou de son école, le style de cette frise ayant quelque analogie avec celui de la fresque « Sixte IV entouré de sa cour » à la Pinacothèque du Vatican. Deux portraits de l'École florentine (n°s 264 et 268) représentant : l'un, un jeune homme vu de trois quarts, et l'autre une jeune femme vue de profil, portent le nom de Masaccio. Ils sont cependant certainement de l'école de Domenico Ghirlandajo et peut-être de Mainardi, ainsi que MM. Crowe et Cavalcaselle l'ont déjà démontré dans leur *Histoire de la peinture italienne.*

Parmi les tableaux flamands, il y a une *Vierge avec l'Enfant,* authentique de Jean van Eyck (n° 267), de très petites dimensions, portant la signature du maître et la date 1432. Ce panneau, déjà connu des amateurs de l'art flamand, est d'une couleur splendide et d'une bonne conservation. Le bel effet de la lumière entrant par une fenêtre derrière la Madone devance les triomphes dans ce genre des Hollandais du xviie siècle.

Jean Gossaert, dit Mabuse, est représenté par deux tableaux de premier ordre, quoique son nom ne paraisse pas sur le catalogue. D'abord par un remarquable panneau représentant la Vierge avec l'Enfant et quatre anges (n° 279), attribué par le catalogue au « Maître de Cologne » (*sic*), mais qui est en toute probabilité un beau spécimen de la manière quasi italienne de Mabuse. Du même maître, il y a un beau portrait d'un banquier attribué ineptement à Hans Holbein (n° 288). Le modelé très en relief et la couleur morne et blafarde ont tout à fait le caractère de Mabuse et sont aussi éloignés que possible de la manière du grand maître allemand.

Les salles de l'Académie contiennent en outre une collection des œuvres de P.-F. Poole, un peintre anglais tout récemment décédé, dont les œuvres ne manquent pas d'une certaine tournure poétique, quoique l'exécution en soit souvent faible et la couleur monotone et désagréable.

CLAUDE PHILLIPS.



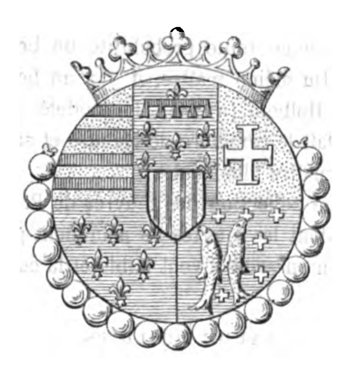
UN FRAGMENT

DU

RETABLE DE SAINT-DIDIER D'AVIGNON

SCULPTÉ PAR FRANCESCO LAURANA

AU MUSÉE DU LOUVRE



E beau retable en marbre du *Portement de croix* de l'église Saint-Didier d'Avignon, sculpté par Francesco Laurana sur la commande du roi René, a été récemment l'objet de l'attention de quelques érudits. Il a été gravé en février 1881, dans la *Gazette des Beaux-Arts*[1], pour illustrer un article de M. Trabaud, et il a provoqué, de la part de MM. de Montaiglon, Giry, Chabouillet, Müntz et Palustre, de très savantes et très utiles observations recueillies dans la *Chronique des Arts*[2]. La mise à l'ordre du jour de ce monument et l'examen auquel je me suis livré sur lui à Avignon m'ont fourni l'occasion de faire, de mon côté, quelques remarques dont l'histoire de l'art et le musée du Louvre pourront peut-être profiter.

En effet, depuis 1828, le Louvre possède à son insu un fragment de la décoration sculptée qui accompagnait le retable de Saint-Didier d'Avignon quand celui-ci était fixé dans l'église des Célestins de la même ville, à laquelle il avait été primitivement destiné et dans laquelle il fut conservé jusqu'à la Révolution. Ce monument est ains catalogué dans la *Notice des bois sculptés, terres cuites, marbres, albâtres, grés*, etc., par M. A. Sauzay[3]:

« * B. 12. — Écusson des armes de René d'Anjou et de Jeanne de Laval, sa deuxième femme.

« Deux écussons accolés et surmontés d'une couronne ducale.

« Le premier écusson, parti de deux traits : au premier, de Hongrie, fascé d'argent et de gueules; au second, d'Anjou-Naples, semé de France, au lambel de cinq

1. 2e période, t. XXII, p. 175 et 177.

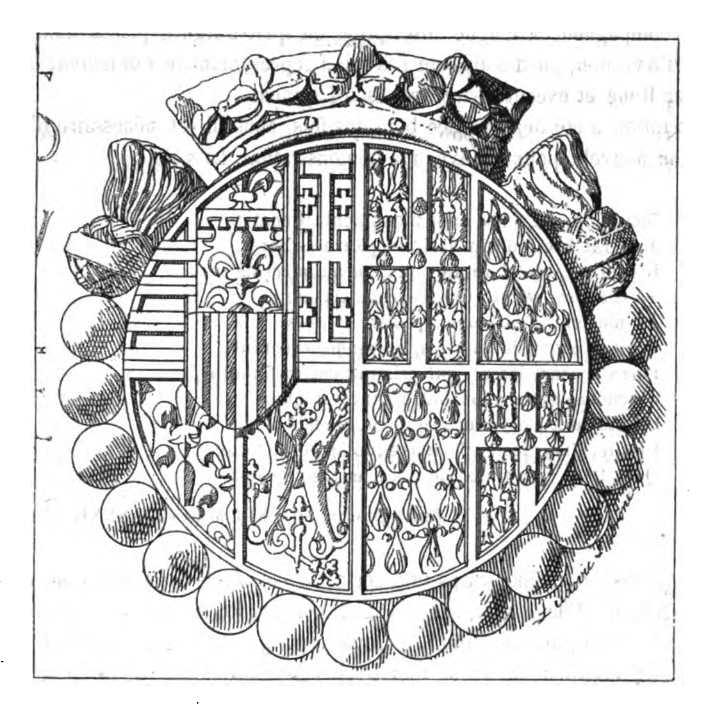
2. Année 1881, p. 79, 80, 111, 112. Cf. également : Aloïss Heiss, *les Médailleurs de la Renaissance; Francesco Laurana, Pietro di Milano*. Paris, 1882.

3. Série B., p. 14.

pendants de gueules; au troisième, de Jérusalem, d'argent à la croix potencée d'or, accompagnée de quatre croisettes d'or.

« Le tout soutenu de : Duché d'Anjou, semé de France à la bordure de gueules, parti de Bar, d'azur à deux bars adossés d'or et semés de croix recroisettées au pied fiché de même. Sur le tout en abîme, d'Aragon, d'or à quatre paulx de gueules.

« Deuxième écusson. Il est écartelé, au 1er et au 4e de Montmorency-Laval, d'or à la croix de gueules chargée de cinq coquilles d'argent, accompagnée de seize alérions



ÉCUSSON DE RENÉ D'ANJOU ET DE JEANNE DE LAVAL.

(Fragment du retable de Saint-Didier, au Musée du Louvre.)

d'azur; au 2e et au 3e de Bretagne, d'argent semé d'hermines. Hauteur, 0m,340. — Largeur, 0m.340. — Ancienne collection.

L'astérisque qui précède cet article indique que l'objet n'est pas exposé. La couche épaisse et moderne de peinture à l'huile qui recouvrait l'écusson l'avait fait juger indigne de l'exposition publique.

Cet écusson ne provient pas, comme Sauzay l'a déclaré par erreur, de l'ancienne collection de la couronne. Il est, tout au contraire, entré au Louvre en 1828 avec la collection Révoil et a été ainsi catalogué par son premier propriétaire dans la liste des objets qu'il cédait au musée : « N° 394. — Armoiries du roi René d'Anjou et de Jeanne de Laval, sa femme, sculptées en marbre, peintes et rehaussées d'or et d'argent, restaurées par M. R [évoil]. »

Tels sont les seuls renseignements que Révoil nous ait transmis sur cet objet, dont

il semble avoir ignoré ou oublié la provenance. Je prétends néanmoins lui assigner une origine provençale, même en présence du silence du catalogue. En effet, nous savons d'abord, à n'en pouvoir douter, que Révoil a mis la Provence à contribution pour former son cabinet. Il avait recueilli le fameux ciboire de Montmajour, en émail de Limoges (au Louvre, n° D. 125), et, des deux seuls objets de marbre de proportions un peu grandes qu'il posséda (n°s 393 et 394 de son catalogue), le premier était l'inscription de Poncie d'Aiguière, venant de Saint-Honorat des Aliscamps à Arles[1], et le second cet écusson aux armes du roi René et de Jeanne de Laval. En second lieu, à part la complication des armoiries de Jeanne, notre écusson ressemble à s'y méprendre à ceux qui accompagnent la longue inscription en quatre lignes placée dans l'église Saint-Didier d'Avignon, au-dessous du bas-relief représentant le *Portement de croix* commandé par René et exécuté par Francesco Laurana.

Cette inscription a été déjà publiée bien des fois. Mais il est nécessaire d'en donner une édition nouvelle pour appuyer ma démonstration. La voici :

Siculidum regis hec sunt monumenta Renati;
Jusserat hec condam fieri, que Karolus heres,
Rex pius, absolvi voluit; que marmora cernis.
Tristia cum gemitu Cristi spectacula euntis
Ad mortem liceat vobis spectare, fideles.
Cogitur ecce piis humeris, cesusque, cruentus,
Ferre crucem lassus, quâ crimina nostra ferantur,
Sacrilegas que manus Judee gentis inique.
Discite dura pati, cunctosque subire labores,
Discite, Christicole, memoresque estote dolorum
Quos Deus ecce tulit. Sic vos licet esse beatos.

Anno Dni nri IHV XPI M CCCC LXXXI.

Nous donnerons en même temps une sorte de fac-similé typographique de cette inscription métrique. Elle est gravée sur une plaque de marbre longue de 4^{m},53, composée de trois morceaux mesurant, le premier, à gauche du spectateur, 0^{m},73; le second, 3^{m},07, et le troisième et dernier 0^{m},73. La hauteur apparente de la plaque, hors du scellement, est de 0^{m},32 et doit être un peu supérieure en réalité. Les lettres, d'un beau style épigraphique et appartenant à la paléographie italienne du xve siècle, ont 45 millimètres de haut. De chaque côté de la plaque, au commencement et à la fin des quatre lignes, on remarque un écusson de forme ronde entouré d'une patenôtre ou d'un chapelet composé de grains ronds et gros. Ces deux écussons portent les armoiries de René d'Anjou seul.

Quand je fus en présence du retable de Saint-Didier un doute terrible assaillit mon esprit. Je n'imaginais pas, pour l'écusson du Louvre (qui porte la même hauteur 0^{m},33 et quelque chose en plus), d'autre place originelle que la fin ou le commencement

1. Exposé dans la salle de Michel Colomb, près de la fenêtre. Voici quelques autres objets dont l'origine provençale est attestée par les déclarations de Révoil lui-même dans l'inventaire de sa collection : « N° 23. Masse d'armes de fer, toute simple, bien conservée, qui passait à Avignon pour celle du brave Crillon. — N° 379 Crosse en bronze doré et émaillé trouvée en 1793 dans le tombeau de Bertrand de Malsang, qui fut abbé des Bénédictins de Montmajour, près d'Arles. — N° 390. Soulier de Monsieur, frère de Louis XIV, à son entrée à Aix en Provence, en 1660; tiré du cabinet de M. de Saint-Vincent. — Le ciboire de la galerie d'Apollon (D. 125) est ainsi décrit par Révoil : « N° 88. Hanap ou vase à boire du xiiie siècle, en bronze doré et émaillé. On lit dans le fond de la coupe ces mots : *Magister Claudius Alpaïs me fecit Lemovicarum*.

Fac-similé typographique de l'inscription du retable de Saint-Didier d'Avignon.

SICILVDVM[1] REGIS HEC SVNT MONIMENTA RENATI · JVSSERAT HEC CONDAM FIERI QVE KAROLVS HERES · REX PIVS
[ABSOLVI VOLVIT QVE MARMORA CERNIS]

TRISTIA CVM GEMITV CRISTI SPECTACVLA EVNTIS · AD MORTEM LICEAT VOBIS SPECTARE FIDELES · COGITUR ECCE PIIS
[HVMERIS CESVSQVE CRVENTVS · FERRE CRV]

CEM LASSVS QVA CRIMINA NOSTRA FERANTVR · SACRILEGASQUE MANVS IVDEE GENTIS INIQVE • DISCITE DVRA PATI
[CVNCTOSQVE SVBIRE LABORES · DISCITE CRISTICOLE]

MEMORESQVE ESTOTE DOLORVM · QVOS DEVS ECCE TVLIT SIC VOS LICET ESSE BEATOS · ANNO DNI NRI IHV XPI · M CCCC LXXXXI[2]

1. Pour *SICVLIDVM*.

2. C'est ici un monument de René, roi de Sicile; il avait jadis donné ordre qu'il fût fait; Charles, son héritier, roi pieux, a voulu qu'il fût terminé; c'est le marbre que tu vois. Contemplez, ô fidèles, le triste spectacle du Christ allant à la mort au milieu des gémissements! Frappé, sanglant, il est forcé de porter avec fatigue sur ses pieuses épaules la croix, pour que nos crimes soient par elle effacés, et de subir les noirs sacrilèges de l'inique gent juive. Apprenez de lui à subir les souffrances; apprenez de lui, ô chrétiens, à supporter toutes les peines, et souvenez-vous des douleurs que Dieu a souffertes. C'est ainsi qu'il vous sera donné d'entrer dans la béatitude. L'an de Notre-Seigneur Jésus-Christ, 1481. Traduction de M. de Montaiglon. *Chronique des arts*, 1881, p. 79.

des quatre lignes de l'inscription, et cependant rien ne manque en apparence, à Avignon, sur la plaque dont le bas-relief est accompagné. La section de gauche, longue de 0m,73, porte, à côté de l'écusson, les lettres suivantes, par où débutent les quatre lignes :

SICILVDVM[1] REGI
TRISTIA CVM GE
CEM LASSUS QV
MEMORES QVE

La section de droite, longue également de 0m,73[2], est chargée des lettres suivantes composant la fin des lignes :

CERNIS
RE CRV
ISTICOLE
XXXI

Elle se termine par un autre écusson dont nous avons déjà parlé, semblable en apparence au premier, mais beaucoup plus distant de la dernière lettre de chaque ligne.

A cause de l'état dans lequel se présente aujourd'hui le retable d'Avignon, mon inquiétude était, on en conviendra, fort naturelle. Bien qu'avant 1828 le talent des faussaires ne fût pas excessivement redoutable, la bonne foi de Révoil avait-elle été surprise? Les odieuses peinture, dorure et argenture modernes qui avaient déjà fait reléguer la pièce dans une armoire, cachaient-elles un piège? Un examen attentif du marbre d'Avignon me rassura, en me permettant de constater d'abord que toute la partie de droite avait été refaite dans l'inscription actuelle. Le troisième morceau de marbre n'est certainement que le produit assez maladroit d'une restauration. L'écusson qui le termine n'est que la reproduction de celui qui forme pendant de l'autre côté. En rentrant à Paris, la vue de notre écusson B. 12 acheva de me tranquilliser. Semblable par l'aspect général aux deux écussons d'Avignon, il diffère avec eux en ce qu'il représente, non pas le blason seul de René, mais le blason du roi associé à celui de sa seconde femme. Le haut et le bas du monument, ainsi que toutes les parties du marbre restées visibles, avaient de plus une excellente patine et conservaient encore des traces de l'application du mortier qui servit jadis au scellement primitif, tandis que les tranches de gauche et de droite portaient, au contraire, les marques d'un sciage relativement récent.

Le monument mis en cause proclamait donc de lui-même son authenticité; mais provenait-il réellement, comme je le supposais, de l'inscription du retable de Saint-Didier? C'était déjà fort probable. Une épreuve cependant restait encore à tenter. J'obtins l'autorisation de faire débarrasser le marbre de l'horrible badigeonnage qui le recouvrait. Le bonheur a voulu que, sur le bord de gauche, la moitié des lettres S, V, et E, après avoir échappé à la mutilation ordonnée par Révoil pour régulariser la cassure, fût encore apparente. Ces lettres, invisibles jusque-là, étaient remplies de

1. Pour *Siculidum*.
2. M. Henri de Pontmartin a bien voulu relever pour nous, sur place, toutes ces dimensions. Je le prie d'agréer l'expression de mes remerciements pour son obligeant concours.

plâtre et couvertes de peinture. Elles forment précisément la fin des lignes de l'inscription originale [1], et elles correspondent par leurs dimensions (45 millimètres) et leur écartement aux trois premières lignes du corps principal de l'inscription. Quant à la quatrième lettre qui semblerait nécessaire pour répondre à la quatrième ligne, elle n'apparaît pas sur le marbre du Louvre, par la raison que cette quatrième ligne était plus courte, comme on peut le constater dans le fac-similé, et qu'elle ne devait pas, par conséquent, se rapprocher autant que les autres du blason qui formait l'encadrement. D'ailleurs, la place de cette quatrième ligne est marquée sur notre marbre du Louvre par l'étagement des lettres, dans ce qu'on pourrait appeler la mise en pages ou la *justification* de l'inscription.

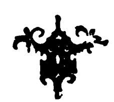
Résumons-nous. L'écusson du Louvre aux armes de René d'Anjou et de Jeanne de Laval, mesurant de 33 à 34 centimètres de haut, étant accolé à une inscription composée de quatre lignes et formée de lettres de 45 millimètres de hauteur, provient indiscutablement du retable des Célestins d'Avignon (aujourd'hui à Saint-Didier), dont l'inscription présente des caractères absolument identiques.

Ce rapprochement laborieux des fragments divisés d'un même ensemble, sorte de jeu de patience, n'est pas cependant un travail de désœuvrement archéologique. Notre recherche aura, nous l'espérons, un résultat pratique parfaitement appréciable. L'écusson des armes du roi René est d'une jolie exécution, à la fois libre et fine. Ce n'est pas l'ouvrage d'un héraldiste de métier, sacrifiant l'art aux lois inflexibles du blason. Certains détails, la disposition, par exemple, des *croix recroisettées au pied fiché d'or* sont plus pittoresques qu'il ne conviendrait aux yeux d'un spécialiste scrupuleux ou d'un simple ouvrier copiant *ne varietur* un dessin héraldique destiné à être gravé dans le marbre.

Une interprétation d'artiste et une interprétation très personnelle se revèle dans ce monument. Aussi il ne paraîtra pas trop téméraire d'en attribuer l'exécution, ou tout au moins la composition, à l'auteur même du grand bas-relief de Saint-Didier dont il fait partie. Nous savons d'ailleurs que Francesco Laurana était médailleur; et il est facile de rapprocher de notre bas-relief circulaire quelques-uns des revers de médailles dus aux artistes du xve siècle. Nous proposons donc aux numismatistes et aux amateurs de compter à l'œuvre de Laurana une pièce de plus. Seulement ce médaillon nouveau, de grandes proportions, n'a qu'un revers, et il est de marbre. Quant au Louvre, il va enfin posséder consciemment l'ouvrage d'un maître qui n'était pas encore représenté dans ses galeries de sculpture italienne. Cet enrichissement ne lui aura rien coûté. La fortune lui est venue en dormant.

LOUIS COURAJOD.

1. Voyez le fac-similé de l'inscription.



MONUMENTS DE L'ART ANTIQUE

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE M. O. RAYET[1]

Si l'ouvrage dont on vient de lire le titre est destiné à rendre de très grands services aux archéologues, néanmoins il s'adresse d'abord à tous ceux qui se plaisent aux belles choses, sans préoccupation de science ni de métier. L'art antique, et surtout l'art grec, est justement en faveur auprès d'eux; en toute occasion on en recherche et on en admire les œuvres, et pourtant on le connaît fort mal encore. Entreprend-on un pèlerinage en Orient, aux lieux mêmes où il s'est épanoui? Les monuments en sont épars en cent endroits, parqués souvent dans des hangars ou dans des caves auxquels il est difficile d'accorder le titre de musées. En Occident, si ces hôtes exilés sont ordinairement traités avec plus d'égards, il faut les chercher tantôt à Paris, tantôt à Londres ou à Berlin; ou bien encore ils sont perdus dans quelque collection privée d'un accès difficile. Quant aux reproductions par la gravure ou la photographie, la plupart sont disséminées dans une foule d'ouvrages ou de revues rares et chères, et dont le caractère érudit écarte ceux qui ne sont pas de la confrérie. Comment exiger tant de voyages ou de recherches de ceux qui, tout en aimant l'antiquité, ne peuvent lui consacrer que des heures de loisir?

Telles sont les difficultés que M. Rayet a voulu supprimer. Dans cette multitude d'œuvres dispersées il a fait un choix restreint, et il a formé ainsi une galerie d'élite où il nous introduit. Malgré le titre d'art antique, il n'a rien demandé ni à l'architecture ni à la peinture, qui sans doute auront leur tour, et, pour la sculpture même, il s'est contenté d'un petit nombre de monuments. C'était une tâche délicate et où il pouvait être sûr d'avance de ne contenter pleinement personne, chacun selon ses goûts devant lui reprocher telle admission ou telle omission. Cependant il s'est contraint à l'éclectisme et, comme il voulait une sorte de revue historique, il a même ouvert la porte de son musée à des œuvres qui ne lui plaisent qu'à moitié : au moins, pour se venger de cette violence faite à ses prédilections, il a dit vertement leur fait à quelques-uns de ces invités de commande. Il en est qui expient de telle sorte un honneur dont on ne les jugeait qu'à moitié dignes, qu'ils semblent n'avoir été admis que pour qu'on eût occasion de faire leur procès. Malgré tout, le Laocoon est resté à la porte en compa-

1. Deux vol. Paris, Quantin, 1884.

gnie du Taureau Farnèse : on a jugé sans doute que, si ces œuvres ne manquent point d'intérêt ni de certaines qualités d'exécution, elles avaient joui assez longtemps d'une gloire excessive et qu'il était convenable de leur accorder quelque repos.

Si ce travail de sélection était malaisé, il ne l'était pas moins de présenter les œuvres choisies avec les égards qu'elles méritent et dans tout le charme de leur beauté. La plupart des procédés ordinairement employés sont défectueux : la gravure n'est qu'une interprétation où le véritable caractère de l'original est presque toujours altéré; la photographie, plus fidèle en apparence, a de singulières trahisons. M. Rayet a eu recours à l'héliogravure dont les avantages sont si marqués, mais il suffit d'examiner quelques planches pour se rendre compte du soin scrupuleux avec lequel il a surveillé les épreuves jusqu'au moment où elles lui ont paru ne plus rien laisser à désirer. Je ne crains pas de dire que jamais la sculpture antique n'a été mieux reproduite : les images qui nous en sont offertes gardent toute la sincérité et comme la fraîcheur des originaux. Pour y réussir, il fallait un éditeur aussi jaloux que l'auteur d'une exécution irréprochable; aussi n'est-il que juste de l'associer ici au succès.

Dans la rédaction des notices qui accompagnent les planches, M. Rayet, tout en se réservant la part principale, a fait appel à quelques collaborateurs, parmi lesquels il faut citer MM. Collignon, Maspéro et Martha, dont les noms reviennent le plus souvent. Il y avait ici un double écueil à éviter : il fallait ne point paraître superficiel aux savants ni ennuyeux à ceux qui ne se piquent point d'être doctes. Les auteurs s'en sont heureusement tirés, et ils ont su ne garder de leur érudition que ce qui donne de la netteté aux explications sans effaroucher les lecteurs. Les notices sont intéressantes, souvent même amusantes, par leur ton alerte et la bonne humeur qui y règne. Peut-être y est-on çà et là batailleur, mais ce sont débats archéologiques où le public n'est point forcé de se mêler; il en retiendra seulement cette sage conclusion que l'interprétation des monuments est ardue et que les savants les plus fins et les plus sensibles aux choses d'art peuvent parfois différer d'avis. Même quand ils tombent d'accord, auront-ils toujours raison des vieux préjugés ? Voici un bronze du musée de Naples bien connu de tous sous le nom de Narcisse : M. Martha nous prouve qu'on se trompe, et j'en suis convaincu. Mais je crains bien que ce charmant éphèbe ne garde néanmoins sa fausse étiquette, et M. Martha lui-même, qui veut la retirer, la lui donnera plus d'une fois encore par mégarde.

Sous cette forme simple et claire se montrent cependant une science armée de toutes pièces et une curiosité d'esprit toujours en éveil. On sera étonné du nombre de découvertes, de solutions nouvelles qui abondent ici. Parfois même, c'est tout un chapitre détaché d'une histoire générale de l'art grec : je citerai comme exemples la lettre si remarquable que M. Guillaume a écrite sur le canon de Polyclète, et la science des proportions, à propos du Doryphore, et l'étude de M. Rayet sur le style de Polyclète, à propos du Diadumène. Ce qui me plaît encore dans ces notices, c'est que leurs auteurs ne craignent point d'exprimer à l'aise leur admiration. Trop souvent on crie haro sur quiconque étant du métier se permet quelques phrases qui ne marchent point appuyées sur des citations en manière de béquilles, et, pour éviter pareil reproche, plus d'un qui sent vivement et saurait le dire en bon langage, se condamne à la sécheresse. J'aime fort que, pour parler de belles choses, on ne redoute point d'employer parfois de belles phrases, pourvu que s'y montre cette sincérité de ton qui communique au lecteur l'émotion qu'éprouve l'écrivain. On a su le faire ici; et, pour s'en convaincre, il suffirait de lire la fin de la notice que M. Rayet a consacrée aux caria-



tides de l'Érechtéion. Chez ceux qui ont passé de longues heures sur l'Acropole, cette page, toute chaude d'enthousiasme évoquera de radieux souvenirs; à ceux qui n'y sont point allés elle donnera une sensation plus vivante de l'œuvre, parce qu'elle la replace en son milieu, sous le charme de cette lumière qui, dans le rêve de l'artiste, devait éternellement l'envelopper.

Une course rapide à travers l'ouvrage montrera mieux encore quelles en sont les richesses et comment elles sont disposées. L'art égyptien occupe, dans le premier volume, onze planches dont M. Maspero a écrit les notices et, en ce peu de pages, il a su faire un cours plein de vues fines, non seulement sur l'art, mais sur les croyances et la civilisation de l'Égypte. Rien n'est plus ingénieux que la façon dont il explique par des préoccupations religieuses l'exactitude toute réaliste avec laquelle les artistes reproduisaient les traits de leur modèle, la fidélité de la copie étant un devoir pieux vis-à-vis du mort, dont on assurait ainsi l'existence future. Le savant cicerone ne pèche point lui-même par trop d'indulgence envers ceux dont il nous présente les images, et il ne perd jamais l'occasion de s'égayer à leurs dépens, tout en esquissant leur biographie. Pourtant la beauté vraie trouve grâce devant lui, et c'est avec un juste respect qu'il parle de cette admirable tête du pharaon Harmhabi, dont la reproduction mérite d'être citée comme la mieux réussie de la série égyptienne, tant le jeu des lumières et des ombres y est habilement ménagé.

Pourquoi l'art assyrien n'a-t-il point trouvé place à côté de l'art égyptien ? Quelques planches nous ont été dérobées ici qui nous étaient promises et qui, de la Chaldée et de l'Assyrie, nous auraient conduits à la Grèce par l'Asie Mineure, la Phénicie et Chypre. Même en abordant l'art hellénique, n'aurait-on pu nous le montrer d'abord dans quelques-unes de ses œuvres les plus rudimentaires, afin de faire mieux juger ce qu'il fut à ses origines et avec quel éclat il s'est rapidement développé ?

Mais nous sommes en Grèce, et une première série de reproductions est consacrée aux écoles dites archaïques. M. Rayet nous avait prévenus dès l'introduction : « La rude et gauche naïveté des maîtres primitifs n'a rien qui nous effarouche, l'habileté banale des artistes de la décadence nous ennuie. » Voilà qui est bien parlé, encore que ceux qui verront ces planches trouveront sans doute que les maîtres primitifs ne sont ni si rudes ni si gauches. M. Rayet le sait mieux que personne; il n'en médit un peu que par sage politique et afin qu'on soit encore plus surpris de les trouver si forts. Ils ont le sentiment de la beauté saine des corps, que la gymnastique fortifie et assouplit sans les déformer; ils en rendent les formes précises et fermes, mais parfois aussi ils expriment avec un égal bonheur la grâce féminine. Déjà, dans la stèle de Pharsale, dans les bas-reliefs de la face ouest du tombeau de Xanthus, ces qualités éclatent, et les personnes les plus étrangères à l'histoire de l'art antique sont frappées de la finesse et de l'élégance des figures qui s'y trouvent.

On ne se plaindra donc pas, j'en suis sûr, que l'auteur ait fait une part trop large à ces premiers siècles de l'art grec; bien plutôt réclamerait-on de nouvelles planches. S'il faut exprimer encore quelques légers regrets, je trouve que M. Rayet, arrivant au plein épanouissement de la sculpture, a craint, peut-être à tort, de reproduire des œuvres trop connues : de là, le peu de place accordée à l'école de Phidias, tandis qu'il en attribue plus à celle de Praxitèle. Il a beau glorifier l'un et ne parler de l'autre qu'avec plus de réserve, j'aurais voulu qu'il honorât le maître des maîtres par un nombre de planches proportionné à la piété qu'il lui exprime, et qu'il nous donnât aussi quelques monuments plus nombreux de la sculpture attique après Phidias.

Mais tout ce qui nous est offert a été fort bien choisi et permet de suivre les variations du style et du goût. Les attributions d'école sont faites avec une remarquable



LE TIREUR D'ÉPINE.

(Bronze grec de la collection de M. le baron Edmond de Rothschild.)

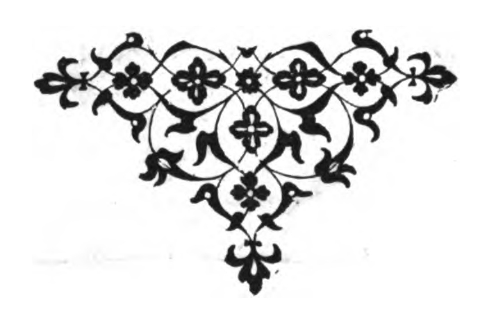
justesse : on n'hésitera pas, je crois, à reconnaître, avec M. Martha, le style de Praxitèle dans le soi-disant Narcisse du musée de Naples, avec M. Rayet, le style de Scopas dans la Victoire de Samothrace. Et, si cette dernière œuvre ne peut être attribuée qu'à un élève, on trouvera du moins que celui-ci sut se montrer l'égal du maître.

Cependant l'art faiblit déjà : Scopas et son école glissent vers la déclamation, et le charme si séduisant de Praxitèle a souvent quelque chose de malsain et de dangereux. Après eux, la décadence s'accélère ; les progrès et les caractères en sont bien marqués dans la notice sur la Gigantomachie de Pergame : la recherche de l'idéal, la sincérité ont disparu; il ne reste plus qu'une habileté factice, un certain art d'agiter les figures avec emphase, qui cachent mal le plus souvent la pauvreté des conceptions et la banalité du style.

Les dernières planches de l'ouvrage ont été réservées aux céramistes, et surtout à ces charmantes terres cuites dont les fouilles récentes ont peuplé les musées et quelques collections fortunées. Mieux encore peut-être que les monuments de la grande sculpture, elles font comprendre combien le sentiment de l'élégance et de la grâce était naturel aux Hellènes et se traduisait dans toutes leurs œuvres, quelle qu'en fût l'importance. Elles ne nous intimident point par leur majesté; aimables et souriantes, elles nous introduisent dans la familiarité de l'art grec, et à les voir, à causer avec elles, on se sent revivre au milieu de ces populations chez qui tout, semble-t-il, était finesse, harmonie et beauté.

En résumé, c'est une histoire presque complète, et souvent tout à fait nouvelle, de la sculpture antique qu'on trouve ici, mais cette histoire est faite en présence des monuments, dans une galerie de choix, où l'attention n'est point fatiguée par l'encombrement des œuvres. Ceux qui nous y guident ne songent qu'à nous montrer le développement de l'art, à nous en faire aimer les chefs-d'œuvre et non à nous éblouir de leur science. Aussi l'ouvrage est-il de ceux qu'on peut recommander à tous, à ceux qui savent beaucoup comme à ceux qui savent peu. M. Rayet ne pouvait entreprendre une œuvre plus utile ; mais, si nous l'en remercions, c'est en lui demandant de continuer et de nous faire admirer l'art antique sous toutes ses formes.

C. Bayet.

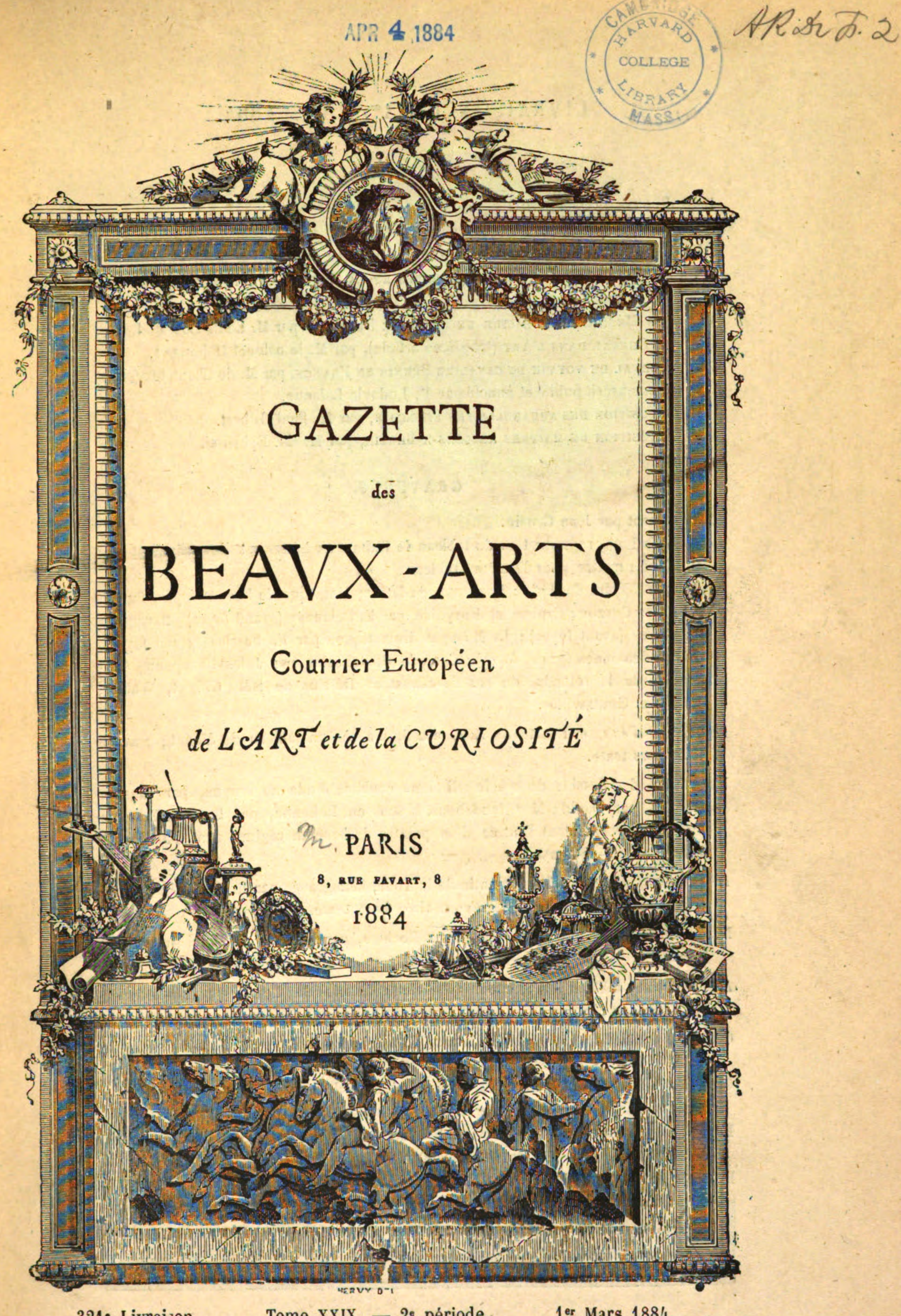


Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît. — [22?7]


ART
INDUSTRIEL

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [2257]



GAZETTE des BEAUX-ARTS

Courrier Européen de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS
8, RUE FAVART, 8
1884

321e Livraison. Tome XXIX. — 2e période. 1er Mars 1884.

Prix de cette Livraison : 7 francs.

LIVRAISON DU 1er MARS 1884.

TEXTE.

GRAVURES.

La Gravure LE BUVEUR D'EAU doit être placée à la page 140 de la livraison précédente.



RUBENS

(DIXIÈME ARTICLE[1])

RUBENS ne fut jamais l'homme d'une seule affaire. Tout l'intéressait. Pour être heureux, il lui fallait avoir beaucoup de choses dans l'esprit. Certes, la décoration de la galerie de Marie de Médicis n'était pas une mince besogne; elle l'occupa de 1622 au printemps de 1625;

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIII, p. 5 et 305; t. XXV, p. 5; t. XXVI, p. 273; t. XXVII, p. 5, 203 et 309; t. XXVIII, p. 361; t. XXIX, p. 29.

mais il y avait dans l'intelligence du peintre de tels besoins d'activité qu'il ne pouvait les satisfaire par les fatigues un peu trop pareilles d'un labeur spécial. Vers le soir, alors que la demi-teinte envahissait son atelier, il changeait de travail et passait à un autre rêve.

Il serait vraiment étrange que Rubens, curieux de toutes les formes de l'art et de tous ses langages, ne se fût pas intéressé à la gravure. Et en effet, il s'en occupa longtemps. Dès le début, lorsqu'il dessine des frontispices pour la grande librairie d'Anvers, il ne lui est pas indifférent de savoir comment le burin traduira sa pensée; de bonne heure, il est lié avec plusieurs des faiseurs d'estampes, et, guidant leur main un peu trop fidèle d'abord aux anciennes méthodes, il leur apprend à exprimer le mouvement dans la ligne, le jeu vibrant du clair et de l'obscur. Les images qu'ils gravent d'après ses œuvres constituent une partie de sa fortune et les privilèges qu'il obtient défendent son bien contre les entreprises des braconniers. Vorsterman, les deux Bolswert, Paul Pontius, d'autres encore vécurent près de Rubens et devinrent en quelque façon les agents de sa gloire. Un jour vint où le grand inventeur voulut savoir par une expérience personnelle comment la planche de cuivre se comporte sous la caresse de l'outil, sous la morsure de l'acide.

Rubens ne s'est pas servi du burin, mais il a fait quelques tentatives de gravure à l'eau-forte. Le 19 juin 1622, peu après son premier voyage à Paris où il est allé prendre les mesures des tableaux du Luxembourg, il écrit à Pierre Van Veen, frère d'Otho Vœnius, une lettre dont l'intérêt ne doit échapper à personne. S'adressant à un homme du métier, il demande une recette, « le secret de graver sur cuivre sur un fond blanc, comme le faisait Elsheimer. Pour creuser la planche à l'eau-forte, il couvrait le cuivre d'une pâte blanche; puis il gravait avec la pointe jusqu'au métal qui est un peu rougeâtre de sa nature... Je ne me rappelle plus quelle est la composition de cette pâte blanche, bien qu'il me l'ait confiée. »

Ainsi, dès son séjour à Rome, car c'est là sans doute qu'il a connu Elsheimer, — Rubens s'était occupé de l'eau-forte et du vernis que le graveur étend sur le métal. Les essais qu'on lui attribue sont vraisemblablement antérieurs à sa lettre de 1622, bien que la question qu'il pose à Van Veen implique, de sa part, un renouveau de curiosité. Quoi qu'il en soit, Rubens n'a fait que des préparations à l'eau-forte, préparations qui ont été reprises et terminées au burin par un des habiles graveurs qu'il avait sous la main. Sans doute il ne chercha dans ce travail que le délassement de quelques soirées; même en y mettant beaucoup de bonne volonté, on ne voit pas qu'il se soit essayé plus de trois fois dans un métier qui n'était pas le sien.

Il est curieux, sur ce point, de relire Mariette et de le compléter par les observations des modernes, qui, comme MM. Georges Duplessis et Hymans, ont rajeuni la question. On connaît l'estampe désignée d'ordinaire sous le titre de la *Vieille à la chandelle* et qui représente un jeune garçon cherchant à allumer sa chandelle à celle que tient une vieille femme. C'est un effet de lumière, un motif à la Honthorst, et très vraisemblablement la reproduction d'un tableau qu'on retrouve dans l'inventaire dressé après la mort de Rubens, et qu'on serait tenté de dater de sa période romaine et caravagesque. La tradition veut que cette planche ait été commencée par le maître. « Mon père, écrit Mariette, a toujours ouy dire que cette estampe estoit gravée par Rubens même, et je ne vois rien qui doive faire croire le contraire. A l'égard du graveur par qui elle a été terminée au burin, je penche plutôt pour Pontius que pour Vorsterman. » C'est là un témoignage précieux. Mais il est juste de dire avec M. Hymans que le buriniste employé par Rubens a si bien recouvert le travail primitif, qu'il est malaisé de retrouver sous ce vêtement les dessous que Mariette et son père attribuaient au maître. Après avoir examiné l'épreuve conservée au Cabinet des estampes, un doute nous reste et nous n'affirmons rien.

Mais il ne semble pas possible d'hésiter en présence de l'eau-forte sur laquelle Carpenter a appelé l'attention des iconophiles et qui, dans une niche à plein cintre, montre le buste de Sénèque librement gravé d'après un marbre antique. Cette eau-forte, dont on ne connaît qu'une épreuve, est au British Museum. Au Cabinet des estampes de Paris, et ailleurs, la planche se présente très différente, car elle est terminée au burin par un graveur habile qu'on suppose être Vorsterman. Quand on ne connaît que cet état, où la souplesse de l'outil recouvre et dissimule les rudesses du premier travail et les hasards de la morsure, on ne voit pas trop quelle part peut revenir à Rubens dans cette gravure; mais l'épreuve à l'eau-forte, celle de Londres, est absolument significative. Cette préparation est comme un dessin de Rubens : les cheveux, la barbe, les chairs, l'expression douloureuse du visage, cette manière hardie de traduire l'antique et de le renouveler par la couleur, tout révèle le travail personnel du puissant artiste. Ici nous n'avons aucun doute.

Pour la *Sainte Catherine sur les nuages*, la certitude n'est pas complète. L'invention est bien de Rubens; cette figure d'un jet si décoratif plafonnait à la voûte de l'église des Jésuites d'Anvers et on la retrouve dans le recueil de Jacob de Witt. Il n'est pas impossible que Rubens ait eu la pensée de graver la *Sainte Catherine* à l'eau-forte : Mariette en était convaincu : sur le nom du graveur au burin, qui a ajouté son tra-

vail à celui de Rubens, il hésitait ; mais on croit aujourd'hui pouvoir désigner Vorsterman, et cette conjecture n'a rien que de vraisemblable. La *Sainte Catherine* est d'ailleurs une superbe estampe, et sous le déguisement dont son collaborateur l'a revêtu, Rubens y reste assez visible pour qu'on soit tenté de se ranger au sentiment de Mariette[1].

Mais, malgré la lettre relative à la composition de « la pâte blanche » à étendre sur le cuivre, et malgré ses quelques essais dans l'eau-forte, on doit dire que Rubens ne demanda à la pratique de cet art spécial que de rares instants de récréation. Tant d'autres choses remplissaient sa vie! Lors de son séjour à Paris, en 1625, il avait contracté plus d'une obligation. Il revenait, un peu fatigué de la cour de France et des fêtes du mariage de Charles Ier; son rêve était de se reposer à sa manière, c'est-à-dire dans le travail. Il s'arrêta à Bruxelles avec le désir de saluer l'Infante; mais elle était partie pour assister à la démolition des fortifications de Bréda, qui avait capitulé le 3 juin; le 12, Rubens arrivait à Anvers et il reprenait sa tâche interrompue.

Nous le voyons d'abord en correspondance active avec Peiresc et avec son frère Valavès. Il travaillait pour ces insatiables archéologues. Pendant l'un de ses voyages à Paris, on n'avait pas manqué de lui montrer le camée de la Sainte-Chapelle et d'autres antiquités. Il avait été convenu que ces raretés feraient l'objet d'un recueil d'estampes, et l'on intéressa à l'affaire le bourgmestre Rockox à qui sa situation financière permettait un utile concours. Paul Pontius et Vorsterman furent chargés de graver les dessins du maître. Le 3 juillet 1625, Rubens envoyait à Valavès les premières planches de cette suite qui devait voir le jour sous le titre bizarre de : *Varie figueri de agati antique desiniati de Peetro Paulo Rubbenie grave par Lucas Vorsterman et Paulus Pontius.* On connaît ces estampes : l'antique y est un peu arrangé à la mode flamande.

C'est dans la même lettre du 3 juillet que Rubens parle d'une œuvre dont il serait curieux de retrouver la trace. Il s'agit d'un cadeau qu'il avait fait à un gentilhomme français, qui peut-être lui avait prêté ses bons offices lors des négociations relatives aux peintures du Luxembourg. *Io feci al signor d'Argouges... un bel presente di un quadro grande di mia*

1. Cinq autres estampes ont été attribuées à Rubens, mais on se trouve ici en présence d'affirmations purement conjecturales. L'auteur de l'*Histoire de la gravure dans l'école de Rubens*, M. Hymans, qui a examiné la question avec le plus grand soin, déclare que l'intervention du maître ne peut être admise ou soupçonnée que pour la *Sainte Catherine*, le *Sénèque* et la *Vieille à la chandelle*. Voir un fac-similé de la *Sainte Catherine*, dans la *Gazette*, t. XXI, 2e période, p. 71.





LA FUITE DE LOTH.

(Fragment d'un dessin de Rubens, au Musée du Louvre.)

manu propria[1]. On imagine volontiers que ce tableau, peint par Rubens lui-même, devait être superbe : mais on en ignore le sujet aussi bien que les destinées. Toutefois, puisque le *quadro* donné à M. d'Argouges était grand, il est impossible de le confondre avec la *Fuite de Loth,* qui est la merveille et l'honneur de l'année 1625.

Ce tableau, c'est celui du Louvre. Il n'est pas seulement admirable ; il renouvelle un aveu que Rubens nous a déjà fait, en ce sens qu'il montre une fois de plus que le grand maître avait plusieurs idéals et plusieurs pinceaux. Chose étrange ! A la Galerie de Marie de Médicis, il venait de couvrir d'énormes surfaces : il entreprend de se reposer dans un chef-d'œuvre en petit, et, sans collaborateur ce jour-là, il peint, dans sa manière la plus fine, cette *Fuite de Loth* qui, par un privilège exceptionnel, porte la signature triomphante : PE. PA. RVBENS FE A° 1625.

Ce n'est pas la première fois que Rubens traitait ce sujet. Il s'était déjà inspiré du même motif dans un tableau qui fut gravé en 1620 par Vorsterman et qui appartient aujourd'hui aux héritiers du duc de Marlborough. Nous avons au Louvre un dessin de cette ancienne composition, celui-là même qui aurait servi au graveur. Dans la première édition de la *Fuite de Loth,* les figures, d'un style d'ailleurs très robuste, sont un peu entassées et pressées les unes contre les autres. En reprenant son thème avec un esprit nouveau, Rubens l'a fort amélioré : il a mis de l'air entre ses personnages, il leur a donné de la légèreté et du mouvement. Il faut fuir. Sodome est menacée ; le ciel tragique est plein de démons qui agitent sur la ville coupable les foudres de l'incendie ; Loth quitte à regret sa maison, mais un ange lui montre le chemin et la famille se met en marche emportant ses trésors les plus précieux. Ici, pas la moindre trace de collaboration. Le pinceau, libre, sûr, il faut même dire spirituel, a écrit la forme, la couleur, le geste avec une précision merveilleuse. Comme il l'avait fait dans la *Bataille des Amazones* et dans la petite *Chute des réprouvés*, Rubens s'est appliqué au détail ; il semble qu'il ait pris plaisir à bien faire. Dans le groupe des femmes dont Loth est entouré, il y a d'adorables figures, notamment celle de la jeune fille qui porte une corbeille sur la tête et dont la beauté sourit dans des reflets d'une transparence exquise. Théophile Gautier en était fort épris et il en a genti-

1. Florent d'Argouges était un ancien serviteur de Marie de Médicis. Dès 1605, l'acte de baptême du frère de Voiture, auquel il assiste en qualité de parrain, le qualifie de « conseiller et trésorier général de la maison de la Royne. » (Jal. *Dictionnaire de biographie,* p. 1281.) M. d'Argouges figure aussi dans les mémoires de Sully, qui eut plus d'une fois l'occasion de lui refuser de l'argent.



LA FUITE DE LOTH. — (Tableau de Rubens, au Musée du Louvre.)

ment parlé[1]. Et que dira-t-on de l'âne que Rubens a mêlé au cortège comme une note intime et familière, et qu'il a chargé de somptueuses orfèvreries et de bijoux ciselés par le plus savant pinceau ? On dira qu'on a rarement rencontré un âne aussi charmant. Combien l'artiste s'intéressait à tous les spectacles et quelle fut la dextérité de sa main, on le voit ici comme ailleurs. Rubens vient à peine d'achever la galerie du Luxembourg, il vit avec les héros et avec les dieux, et, quand il s'égaye à peindre le plus humble animal, il le peint mieux que personne.

Vers la fin de 1625, Rubens, que le service de la sérénissime Infante appelait tantôt à Bruxelles, tantôt à Dunkerque, paraît s'être occupé de mettre en ordre les affaires qu'il avait commencées pendant ses trois voyages à Paris. Il aimait à tenir ses promesses. La *Fuite de Loth*, dont l'entrée au Louvre a quelque chose de mystérieux, doit avoir été peinte pour un très grand personnage. L'envoi d'un tableau à M. d'Argouges se lie sans doute aussi à une opération que nous ne connaissons pas ; enfin il semble que Rubens avait promis à Louis XIII, ou du moins à ceux qui parlaient en son nom, de travailler pour la cour de France et qu'il s'était engagé à faire des modèles de tapisseries.

Le concours de nos savants amis nous est toujours précieux; mais, ici, il nous est indispensable. Il s'agit d'une question obscure et dont les livres ne parlent pas. Nous exposerons la difficulté sans prétendre la résoudre. Le 26 février 1626, Rubens écrit à Valavès : « *Mi dispiace d'intendere per lettere de M. de la Planche che non ci è apparenza d'esser pagato di quel resto che se mi deve per quei cartoni di tapessaria fatti per servicio di Sua Maestà. Certo che M. de Fourcy ne M. Kathelin non sono huomini della lor parola* », et il demande à son correspondant si, par l'entremise de l'abbé de Saint-Ambroise et grâce à la faveur de la reine mère ou du cardinal de Richelieu, il ne serait pas possible d'obtenir le payement de la somme qui lui est due.

Tous les personnages dont parle Rubens nous sont connus et nous sommes avec lui sur un terrain bien parisien. M. Kathelin, c'est le Jacquelin de Guillet de Saint-Georges et des comptes conservés aux Archives; il était trésorier des bâtiments du roi. M. Henry de Fourcy, qui avait succédé à son père, c'est l'intendant, le chef suprême de ce grand service. Quant à M. de la Planche, il n'a pas besoin d'être présenté au lecteur. C'est le tapissier célèbre dont le nom est partout dans les vieux textes, mais dont

1. « C'est à coup sûr la plus gracieuse figure féminine que le pinceau de l'artiste ait caressée. Nulle trace de cette lourdeur flamande qui parfois dépare ses plus beaux types. Le visage de cette charmante fille, chef-d'œuvre de clair-obscur, s'illumine de reflets rosés et bleuâtres d'une incroyable finesse ». *Guide au Musée du Louvre*. 1882, p. 131.

les œuvres ne sont pas encore bien déterminées. François de la Planche était Flamand: il est tout naturel que Rubens l'ait vu à Paris et soit resté en correspondance avec lui. L'affaire qui les lia intéresse les travaux de l'atelier primitif, celui qui avait été établi, sous Henri IV, aux Tournelles d'abord et ensuite au faubourg Saint-Marceau[1]. Cet atelier paraît avoir eu une vie très active jusqu'au 27 décembre 1629, époque à laquelle François de la Planche se retira. L'année suivante, Raphaël de la Planche, fils de François, s'associa avec Charles de Comans et s'installa aux Gobelins.

Il existe au Garde-Meuble une suite de tapisseries composée de douze pièces et représentant l'*Histoire de Constantin*. Que les modèles aient été donnés par Rubens, c'est un fait dont on ne peut douter. Les compositions, les types, le mouvement des draperies, la façon de comprendre l'antiquité, tout trahit la main du maître. En outre, les esquisses originales sont connues: elles ont été gravées par Tardieu. Avant la Révolution, elles étaient, au nombre de douze, chez le duc d'Orléans, et Dubois de Saint-Gelais n'a pas manqué de les inventorier dans sa *Description des tableaux du Palais-Royal* (1727). Il dit fort bien qu'elles ont été exécutées en tapisseries. De son côté, Mariette nous rappelle que « le Roy a cette tenture » : le Garde-Meuble royal en possédait même plusieurs exemplaires, car il résulte des notes recueillies par M. Alfred Darcel dans un inventaire dressé vers 1730, que l'*Histoire de Constantin* a été reproduite bien des fois, à des époques différentes et avec des bordures modifiées. Sous Louis XV, la tradition n'était pas perdue, et l'auteur de l'inventaire nous apprend que l'une des suites « laine et soye, rehaussée d'un peu d'or », provenait de la « fabrique de Paris, manufacture de la Planche ». Cette tenture n'est pas celle que le Mobilier national possède aujourd'hui et dont a pu voir huit pièces, en 1883, au palais des Champs-Élysées. Mais, ainsi que le constate le catalogue de M. Williamson (n°s 27, 28 et 29), l'exemplaire exposé l'année dernière porte, sur trois des pièces dont les anciennes lisières n'ont pas disparu, la lettre P suivie d'une fleur de lis; et c'est bien la marque de l'atelier parisien et même la marque de la Planche, si les gardes-jurés de la corporation ne se sont pas trompés dans leurs notes de 1718. Des monogrammes inexpliqués, qu'on trouvera figurés dans la *Tapisserie* de M. Eugène Muntz, se lisent aussi sur les bordures de quelques-unes des pièces de la série. Nous n'avons pas à en essayer la lecture. Ce que nous voulons dire, c'est que, d'après l'extrait

1. On se rappelle le passage de Sully : « Je fis jeter par son ordre les fondements de nouveaux édifices pour ses tapisseries dans la place du Marché-aux-Chevaux. » Le premier privilège accordé à François de la Planche et à Marc de Comans est de 1607. Il fut renouvelé en 1625 en faveur des mêmes maîtres.

de l'inventaire de 1730, Rubens a travaillé pour François de la Planche, au compte du trésor royal, que les modèles représentaient l'*Histoire de Constantin,* et que l'exécution de ces cartons est antérieure à 1626, puisque c'est dans une lettre du 26 février que le maître raconte avec mélancolie que son travail ne lui est pas encore complètement payé.

Du côté de la France, Rubens avait bien d'autres ennuis. Nous touchons ici à la seule mésaventure de sa vie, aux événements qui l'empêchèrent d'accomplir une des grandes œuvres que caressait son rêve. Dans ses lettres de 1626 à 1630, Rubens parle à diverses reprises du projet qu'il a en tête et des fatalités qui en retardent l'exécution. Nous grouperons tous les faits relatifs à cette histoire, fâcheuse puisqu'elle a contristé un galant homme, et lamentable puisqu'elle a privé Paris d'une décoration attendue.

Lorsque Rubens revint à Anvers, le 12 juin 1625, il rapportait une espérance. Le palais du Luxembourg comportait deux galeries et toutes deux devaient recevoir des peintures : dans la première, l'artiste avait raconté les aventures principales de Marie de Médicis; mais ce n'était là que la moitié du travail. Lors de ses entretiens avec la reine mère et avec son aumônier l'abbé de Saint-Ambroise, il avait été convenu que Rubens peindrait la seconde galerie. Sans doute, la reine hésitait sur le choix du sujet, elle voulait réfléchir encore; mais un engagement moral avait été pris. Ce noble travail était promis au maître flamand et lui seul le pouvait bien faire.

Rubens attendait. Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, commença par garder le silence. Un homme qui n'écrit pas est un homme menaçant. Dans les confidences intimes qu'il adresse à ses amis, Rubens se plaint d'être oublié. On pensait à lui cependant, et de mauvaises nouvelles étaient en chemin. « Vous m'étonnez, écrit-il à Valavès le 12 février 1626, en m'apprenant que le Cardinal veut avoir deux tableaux de ma main. Cela ne concorde pas avec ce que me mande l'ambassadeur de Flandre, car, d'après lui, les peintures de la seconde galerie de la reine seraient, *non ostante il contratto mio,* confiées à un peintre italien. » Rubens ajoute, il est vrai, que la chose n'est pas très sûre; l'ambassadeur l'a seulement entendu dire. La rumeur était inquiétante. Il y avait là, comme les événements le prouvèrent, le commencement d'une intrigue, le premier signe d'une mauvaise volonté. Nous avons toujours eu cette pensée que Richelieu n'a jamais beaucoup aimé Rubens. S'il lui demandait des peintures, c'était par pure courtoisie. Sur le terrain diplomatique, les deux grands hommes ne marchaient pas d'accord. Ils servaient des causes opposées. Rubens entretenait de bonnes relations avec l'Angleterre, qui,

favorisant les huguenots français, était plus que suspecte au Cardinal. En outre, la guerre engagée du côté de la Hollande était pour l'Espagne une opération coûteuse; Richelieu trouvait donc excellent qu'elle se prolongeât le plus possible et, de même que ses agents,— M. de Baugy, par exemple, dont nous avons cité la lettre, — il estimait que Rubens avait pris une attitude fort impertinente lorsqu'il s'était si activement mêlé aux négociations d'une trêve qui pouvait aboutir à la paix. Les constantes allées et venues de Rubens inquiétaient le Cardinal. L'artiste était surveillé. Plus tard, le conflit entre le peintre et celui qu'il appelait *il purpurato* alla en s'accentuant On verra tout à l'heure que Richelieu, démasquant ses batteries, essaya de porter à Rubens un coup terrible.

Cependant, du côté de Marie de Médicis, les dispositions n'étaient pas mauvaises. Elle croyait toujours que Rubens avait quelque mérite. On rassura l'artiste alarmé par les confidences du résident d'Isabelle à la cour de France. Le 20 février, il raconte qu'il a enfin reçu une gracieuse lettre de l'abbé de Saint-Ambroise: rien n'est compromis. Marie de Médicis s'excuse de n'avoir pas encore eu le temps de réfléchir aux sujets à traiter dans la seconde galerie; l'abbé ajoute que les travaux ne sont pas terminés et qu'il faut attendre un peu.

Rubens se résigna. Un deuil douloureux à son cœur et le tracas des affaires politiques auxquelles il se mêlait de plus en plus durent, pour un instant, écarter de sa pensée le souci que lui causait la seconde galerie du Luxembourg. Il ne l'oubliait pas cependant. Claude Maugis était revenu à son mutisme. « M. l'abbé de Saint-Ambroise, dit Rubens, le 29 octobre 1626, doit être bien affairé, car il ne m'écrit plus ». Mais l'artiste ne lui gardait pas rancune : il lui envoyait, en 1627, les gravures des camées, et çà et là il se rappelait à son souvenir. Il faut croire qu'il reçut enfin une réponse, car, dans une lettre du 27 janvier 1628, il annonce à Dupuy qu'il a commencé les dessins de la seconde galerie, et que, d'après son avis, elle sera, grâce à l'intérêt des sujets, plus belle que la première. Marie de Médicis avait pris un parti : les peintures de Rubens devaient représenter l'Histoire de Henri IV.

Les choses étaient donc en bon chemin et Rubens terminait sans doute ses esquisses, lorsque, au printemps de 1629, Marie de Médicis reçut une lettre fort inattendue. Cette lettre, datée du 22 avril, venait de Suze et était signée du cardinal de Richelieu. « Madame, j'ay creu que Vostre Majesté n'auroit pas désagréable que je luy dise que j'estime qu'il seroit à propos qu'elle fît peindre la galerie de son palais par Josepin, qui ne désire que d'avoir l'honneur de la servir et entreprendre et parachever cet ouvrage pour le prix que Rebens a eu de l'autre galerie. »

Si Richelieu n'avait écrit que cette lettre ridicule, il ferait une triste figure dans l'histoire. On croit rêver quand on lit ce papier compromettant. Une pareille proposition ne pouvait être inspirée que par des rancunes politiques. Rubens était alors à Madrid, où il s'occupait d'une affaire qui déplaisait fort au Cardinal, le projet de rapprochement entre les cours d'Espagne et d'Angleterre. Cédant à un accès de mauvaise humeur, le ministre de Louis XIII a voulu combattre l'artiste sur le terrain de la peinture. Comment croire que Richelieu, qui n'était nullement étranger aux questions d'art, ait pu professer pour le talent de Josepin un enthousiasme aussi déplacé? Le pauvre cavalier d'Arpino était alors un vieillard fatigué et sans flamme. Si Marie de Médicis l'avait choisi, au détriment du vaillant poète dont le Cardinal ne sait pas même écrire le nom, il aurait attristé le Luxembourg par le spectacle navrant de la décadence italienne. La reine mère ne se laissa pas persuader.

Et cependant, bien qu'il soit difficile aujourd'hui de pénétrer dans la conscience de Marie de Médicis, il ne serait pas impossible qu'elle eût été un instant troublée et qu'elle eût pensé à faire venir à Paris un artiste italien. Un autre bon apôtre, le cardinal Spada, lui écrivit de Bologne, le 23 juin 1629, une lettre dont le sens n'est pas absolument clair, mais qui donne beaucoup à réfléchir. Il résulte de ce document que la reine avait fait prier Spada de s'informer si Guido Reni pourrait venir à Paris « *afinche*, dit le Cardinal, *s'impieghi nel dipengere una delle galerie che sono nel palazzo di V. M.* » Y avait-il donc au Luxembourg tant de galeries qui attendissent encore une décoration? On peut en douter; on peut croire qu'il s'agissait bien de celle qui avait été promise à Rubens. On voit dans les dernières lignes de la lettre de Spada qu'il était question d'une œuvre importante, car le Cardinal parle de la *grandezza de l'opra desiderata;* il déclare qu'il y faut une main jeune et vigoureuse, et après avoir écarté Guido Reni, qui ne peut pas partir, et Josepin, *fatto vecchio e poco menche inutile*, il propose carrément d'envoyer le Guerchin, qui est adoré à Bologne. On frémit à la pensée du péril dont la France fut ce jour-là menacée, et l'on est tenté de croire que Spada était une marionnette dont Richelieu tenait le fil[1].

Mais, grâce sans doute à l'abbé de Saint-Ambroise, qui n'écrivait pas beaucoup à Rubens, mais qui lui restait fidèle, Marie de Médicis n'écouta ni le cardinal français ni le cardinal italien. Guerchin ne vint pas à Paris. Rubens continua ses préparatifs et commença même quelques grandes toiles. En 1630, il était à l'œuvre; mais là encore il eut de violents ennuis au sujet de la dimension de ses tableaux. Une lettre qu'on peut dater du mois d'octobre nous conte ses peines « touchant les mesures et sym-

métries de la galerie de Henri le Grand ». Dès le début, ces mesures lui avaient été envoyées par Claude Maugis. « M'ayant gouverné selon ses ordres et fort avancé quelques pièces des plus grandes et importantes, comme le *Triumphe du roy,* au fond de la galerie... le mesme mons. l'abbé de Saint-Ambroyse me retranche deux pieds de la haulteur des tableaux, et aussi il hausse tant les frontispices sur les huys et portes, qui percent en quelques endroicts les tableaux, que sans remède je suis contrainct d'estropier, gaster et changer quasi tout ce que j'ay faict. Je confesse que je l'ay senti fort, et plaint à mons. l'abbé... le priant, pour ne couper la teste au roy assis sur son chariot triumphal, me faire grâce d'un demy-pied. » Rubens ne voulait pas décapiter Henri IV. Il ajoute que tous ces changements ne vont point sans un grand préjudice pour l'ouvrage, dont la splendeur sera fort diminuée. Il avait raison; mais, pendant ces disputes avec l'abbé, les événements suivaient leur cours. La situation de Marie de Médicis, depuis longtemps difficile au milieu des intrigues qui s'entrecroisaient dans les cabinets du roi et du Cardinal, était devenue tout à fait mauvaise. En 1631, la tragi-comédie prit fin par le bannissement de la reine mère. Les projets de décoration du Luxembourg furent abandonnés.

Il reste quelque chose des peintures que Rubens voulait consacrer à la glorification de Henri IV. A ces débris, aujourd'hui dispersés, d'un rêve qui ne se réalisa pas, on devine que l'œuvre eût été superbe et fière. Dans l'inventaire dressé après la mort de Rubens, on voit figurer six grandes toiles inachevées représentant des combats, des villes assiégées, des cérémonies triomphales dont le roi est le héros. Deux de ces peintures sont à Florence, au Musée des Offices. L'une est la *Bataille d'Ivry*, l'autre l'*Entrée de Henri IV à Paris.* Ce sont des scènes tumultueuses, d'une invention héroïque et puissante. Mais Rubens, à bon droit découragé, n'avait point fini ces peintures; elles sont comme voilées d'une coloration sourde, et elles ont évidemment beaucoup souffert. Mariette connaissait trois esquisses, premières pensées des compositions dont Rubens s'occupa si longtemps. Une de ces esquisses était précisément le *Triomphe de Henri IV*. Elle appartenait à Charles Coypel, et, lors de sa vente, en 1753, elle aurait été achetée par la Dauphine. Nous croyons que cette peinture est celle que le comte de Darnley exposait à Manchester en 1857, et qui est bien en effet le thème primitif du grand tableau de Florence. Au temps de Mariette, deux autres esquisses étaient, à Anvers, chez M. Van Schorel. On retrouve, à Berlin, un épisode du siège de

1. La lettre du cardinal Spada a été publiée et commentée par M. J.-J. Guiffrey, dans les *Nouvelles archives de l'Art français*, 1876, p. 252.

Paris, où l'allégorie se mêle à la réalité historique. D'autres fragments doivent exister encore; et, je l'ai dit, le peu qu'il est possible d'en voir dans les musées ou les collections particulières donne à penser que l'histoire de Henri IV n'eût pas été inférieure à celle de Marie de Médicis.

La nécessité de grouper tous les détails relatifs à cette grande œuvre avortée nous a obligé d'aller plus vite que la chronologie; il faut revenir un peu en arrière, jusqu'à cette année 1626 qui marqua dans la vie de Rubens comme une date douloureuse. Il acheva, au printemps, la grande *Assomption de la Vierge*, qu'il destinait au maître autel de la cathédrale d'Anvers et qu'on y retrouve encore. Dans un précédent article, nous avions approximativement fixé à 1620 l'époque à laquelle l'artiste commença cette vaste composition. Il résulte d'une savante brochure que M. Max Rooses, conservateur du musée Plantin, a bien voulu nous transmettre[1], que, le 12 novembre 1619, Rubens avait passé un contrat avec le doyen de la cathédrale; mais, en 1624, la composition n'étant pas encore arrêtée, les marguilliers résolurent de faire agrandir le panneau, qui ne paraissait pas assez vaste pour remplir l'emplacement choisi; les six premiers mois de l'année suivante furent en grande partie absorbés par le voyage à Paris, et ce n'est qu'à son retour que Rubens dut achever l'*Assomption de la Vierge*; enfin, le 11 mai 1626, quatre hommes transportèrent le tableau de la maison de Rubens jusqu'à la cathédrale, et ils le mirent en place.

« Nul doute, écrit M. Max Rooses, que le tableau ne soit entièrement de la main de Rubens. » L'auteur déclare aussi que cette peinture marque chez le maître la transition de sa seconde manière à la troisième, et il dit fort bien qu'il n'y a plus là de tons hardiment juxtaposés, mais, au contraire, une fusion harmonieuse et dans l'ensemble un aspect fleuri. A la fin du siècle dernier, cette clarté des colorations avait frappé Samuel Ireland. *The picture,* écrit-il, *is in his best manner and clearest tone of colouring*[2]. Le touriste anglais se sépare ici de Reynolds, d'après lequel la couleur n'est pas aussi riche que d'ordinaire, mais il assure comme lui que l'*Assomption* a été peinte en seize jours. Où donc avaient-ils appris ce détail? Il est certain que le tableau du maître autel de la cathédrale d'Anvers est un Rubens rapide, léger, pas très convaincu.

A ce moment de sa vie et sauf le petit ennui qui lui venait du silence de l'abbé de Saint-Ambroise, au sujet de la seconde galerie du Luxem-

1. Max Rooses, *l'Assomption de la Vierge, tableau du maître autel de la cathédrale d'Anvers*, 1882.

2. *A picturesque tour through Holland, Brabant and part of France.* Londres, 1790, II, p. 10.

bourg, Rubens était satisfait et tranquille. Il voyait grandir sous ses yeux les deux fils qu'il aimait. Albert avait douze ans, Nicolas venait d'entrer dans sa neuvième année. C'est vraisemblablement à cette époque ou à une date assez voisine que Rubens peignit le double portrait dont il existe deux exemplaires également célèbres, celui du musée de Dresde et celui de la galerie Liechtenstein. On se rappelle ces deux enfants costumés en petits gentilshommes et déjà sérieux. L'aîné a la gravité précoce d'un garçon qui sera fonctionnaire du roi d'Espagne; il a le bras passé sur les épaules de Nicolas et il semble protéger son frère, qui s'amuse à faire voler un oiseau qu'il tient au bout d'un fil. Dans ces deux portraits réunis, l'arrangement est plein de goût, l'exécution a de la richesse. C'est la peinture d'un homme heureux.

C'est pourtant à ce moment qu'une calamité imprévue allait attrister le cœur de Rubens. Sa femme Isabelle Brant faisait si peu de bruit dans la ville d'Anvers qu'il est difficile d'écrire son histoire; les registres des anciennes paroisses nous montrent qu'elle fut plusieurs fois marraine; mais ce n'est pas là une biographie. En 1626, Isabelle avait à peine trente-quatre ans et ne paraissait point disposée à mourir. Elle mourut cependant sans que nous sachions rien des circonstances de sa maladie; malgré de longues recherches, la date précise de sa mort reste encore inconnue. C'est Rubens lui-même qui nous parle de l'événement, dans une lettre du 15 juillet 1626 adressée à Pierre Dupuy. Il répond évidemment aux tentatives de consolation que ses amis avaient essayées à la nouvelle du malheur. « En vérité, dit-il, j'ai perdu une excellente compagne, qu'on pouvait, qu'on devait même chérir avec raison, *non havendo alcun vicio proprio del suo sesso, senza morosita y senza impotenza donnesca, ma tutta buona, tutta honesta y per le sue virtu amata in vita y dopo morte pianta universalmente de tutti.* »

Certes, le coup était rude et légitimait bien des tristesses. Rubens restait seul avec deux fils dont l'enfance exigeait encore des soins maternels. Combien la maison lui parut vide au lendemain de la mort d'Isabelle Brant, on le devine; la seconde partie de la lettre dont nous avons reproduit un fragment dit d'ailleurs à quel point son âme fut d'abord désorientée. Peu à peu, ainsi que le lui avaient fait pressentir Pierre Dupuy et le comte d'Olivarès dans leurs billets de condoléance, le temps accomplit son office et la blessure se cicatrisa. La vie a des philtres guérisseurs. L'avenir nous montrera un Rubens consolé.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)

LES ARTS DÉCORATIFS A L'OPÉRA[1]

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.)

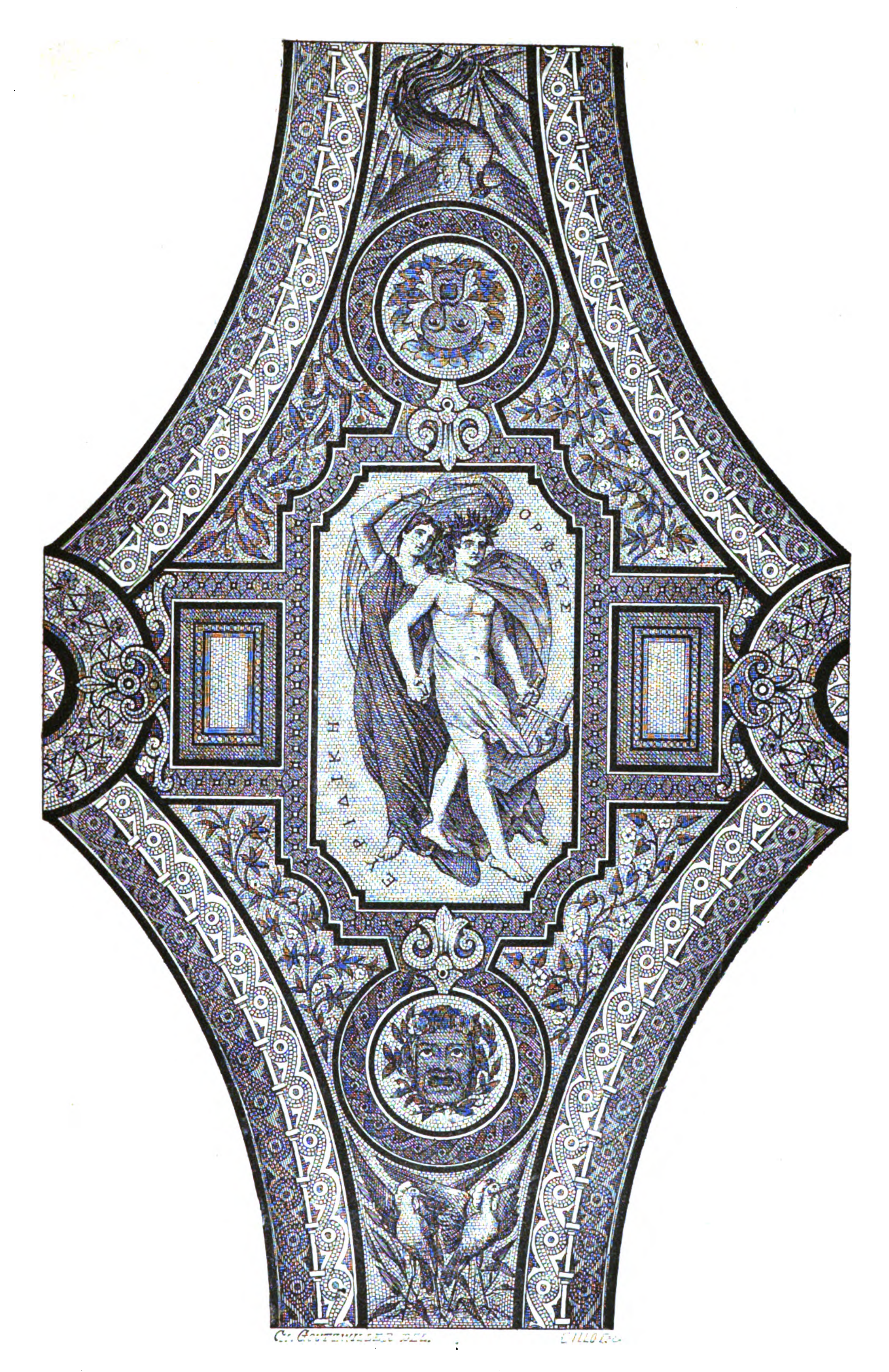


Nous voudrions que l'espace qui nous est mesuré nous permît de donner tout entier le chapitre que M. Ch. Garnier a consacré à l'*avant-foyer;* c'est aussi bien pensé que vivement et justement dit; nous devons nous borner, à regret, à ne citer que quelques passages de cette remarquable étude.

« ..... Pour ce qui touche à la décoration du monument, il y a deux choses réellement hors ligne et qui rendent la polychromie bien digne de toutes les admirations: les marbres et la mosaïque; les uns, plus doux, plus fins, plus élégants, peut-être; l'autre plus forte, plus étincelante, plus vigoureuse et plus sauvage, si l'on veut. En tout cas, les deux se complètent l'un l'autre et forment, par leur réunion plus ou moins directe, une association merveilleuse, comprenant toutes les gammes de la palette, tous les reflets brillants et toutes les splendeurs du coloris.

« Cela veut-il dire qu'il faille délaisser la pierre et n'employer plus que les riches calcaires et les émaux chatoyants? Loin de là. La pierre a sa tonalité particulière, nette et franche, et est, en somme, la première génératrice des monuments; comme le pain est le premier des aliments, la pierre est le premier des matériaux; mais il n'est pas sans charme de mettre sur ce pain un peu de confiture; il n'est pas sans grâce de mettre

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXIX, p. 5.



MOSAÏQUE DE LA VOUTE DE L'AVANT-FOYER. — FIGURES DE M. DE CURZON.

sur ces pierres une matière plus aimable et plus attrayante. Si, au dehors, le temps se charge plus ou moins vite de colorer un peu l'édifice (à moins qu'on ne lui enlève brutalement l'épiderme tous les dix ans, ainsi que le veut un fatal décret), dans l'intérieur, où le temps a moins de prise, il ne faut pas attendre et il faut, au contraire, répandre dès les principes, sur les pierres blanchâtres, les couleurs qui pourraient être employées suivant la convenance du lieu... En résumé, cette association de matériaux forme une trinité admirable, qui remplit toutes les conditions de l'art imposant et décoratif. C'est par leurs diverses qualités que l'on peut imprimer aux édifices les types divers ainsi que les qualités diverses des hommes leur donnent à chacun un génie particulier... »

Le grand foyer est, avec l'escalier et la salle, une des parties les plus importantes et les plus célèbres de l'Opéra, aussi bien par les mérites de l'œuvre architecturale que par le renom des peintres qui ont contribué à sa décoration. Après avoir décrit les belles compositions de son ami Baudry et celles de Barrias et de Delaunay, l'architecte se met plaisamment en cause : « maintenant, c'est à moi de me mettre sur la sellette ; mais je m'y assiérai en compagnie de quelques sculpteurs qui me rendront certainement la place meilleure et plus agréable.

« ... Avant de commencer ma causerie sur les mérites du grand foyer, laissez-moi vous dire tout de suite que ce grand foyer me paraît une grande et belle salle, et que je ne suis plus seul de mon avis...

« Je veux pourtant insister sur un des caractères les plus frappants de la composition de cette salle, c'est-à-dire les salons de forme un peu octogonale, largement ouverts aux extrémités de la grande nef ; de cette façon, cette grande nef se continue plus souple, plus ample, plus mouvementée, et les pieds-droits saillants qui séparent les trois vaisseaux font a peu près l'office de coulisses qui agrandissent et accentuent la perspective générale. Ajoutez à cela les petits salons des bouts, qni prolongent encore la vue ; puis enfin les glaces, placées sur les parois extrêmes, et vous ne pouvez nier que cet ensemble, qui s'allonge pour ainsi dire indéfiniment, ne cause une heureuse impression. Quant aux grandes cheminées, reculées jusqu'au fond des parties octogonales, elles servent, par leur ampleur, d'harmonieux dernier plan aux lignes du grand foyer et de puissant premier plan à la perspective qui se continue dans les glaces...

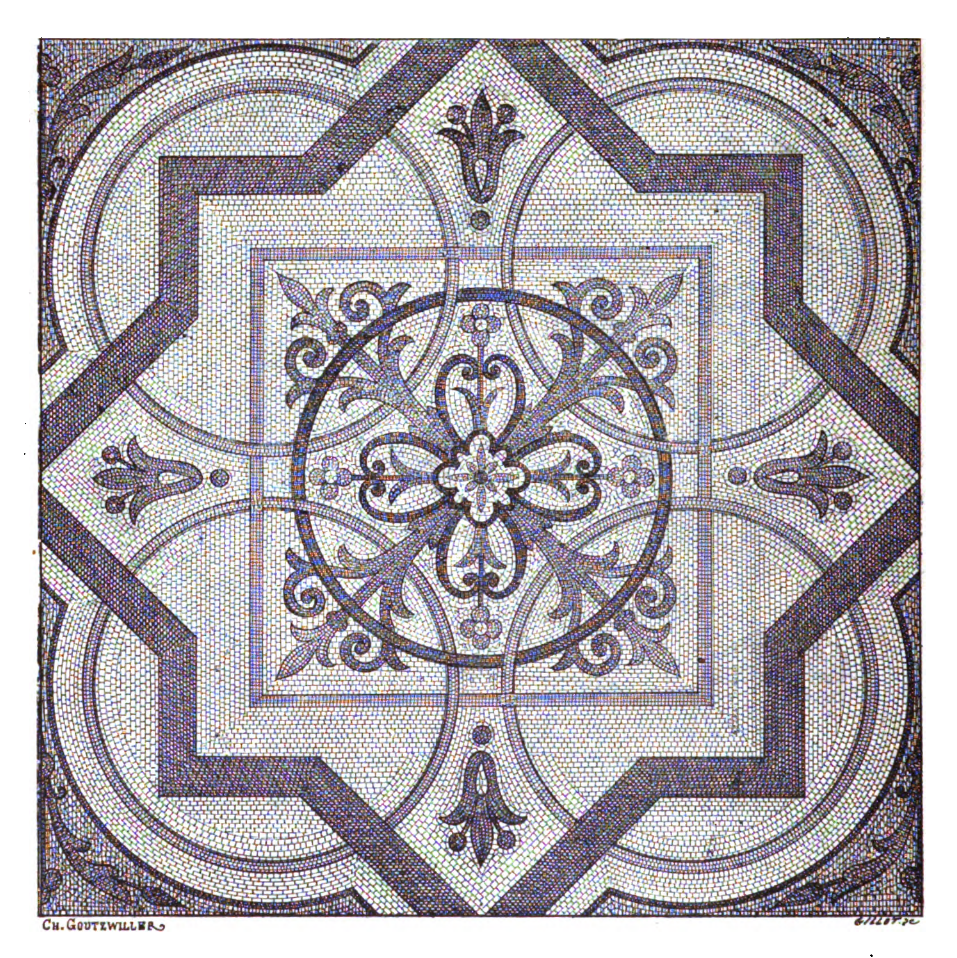
« ... Maintenant que je vous ai parlé de la composition générale du foyer et de ses grandes proportions, laissez-moi vous prier de regarder les grandes portes monumentales placées entre les colonnes accouplées ; regardez aussi ces colonnes, puis la grande corniche, puis les mille détails



ORPHÉE ET EURYDICE, PAR ÉLIE DELAUNAY. — (Grand foyer. — Dessin de M. A. Gilbert.)

qui vous sauteront aux yeux, y compris les lustres et les bouches de chaleur. Et quand vous aurez regardé tout cela votre opinion sera sans doute faite...

« ... En tout cas, vous regarderez certainement les grandes portières



PAVAGE EN MOSAÏQUE.

(Avant-foyer.)

des baies, parce que là il y a non seulement une affaire d'architecture, mais encore une affaire de fabrication, et que bien des gens, qui n'oseraient se prononcer sur une moulure ou sur un cartouche, verront sans difficulté si une draperie fait de bons plis, si elle est souple, de bon aspect et de bonne qualité... »

La sculpture joue aussi un rôle important dans la décoration du grand



LA MUSIQUE DRAMATIQUE,
PAR FÉLIX BARRIAS.

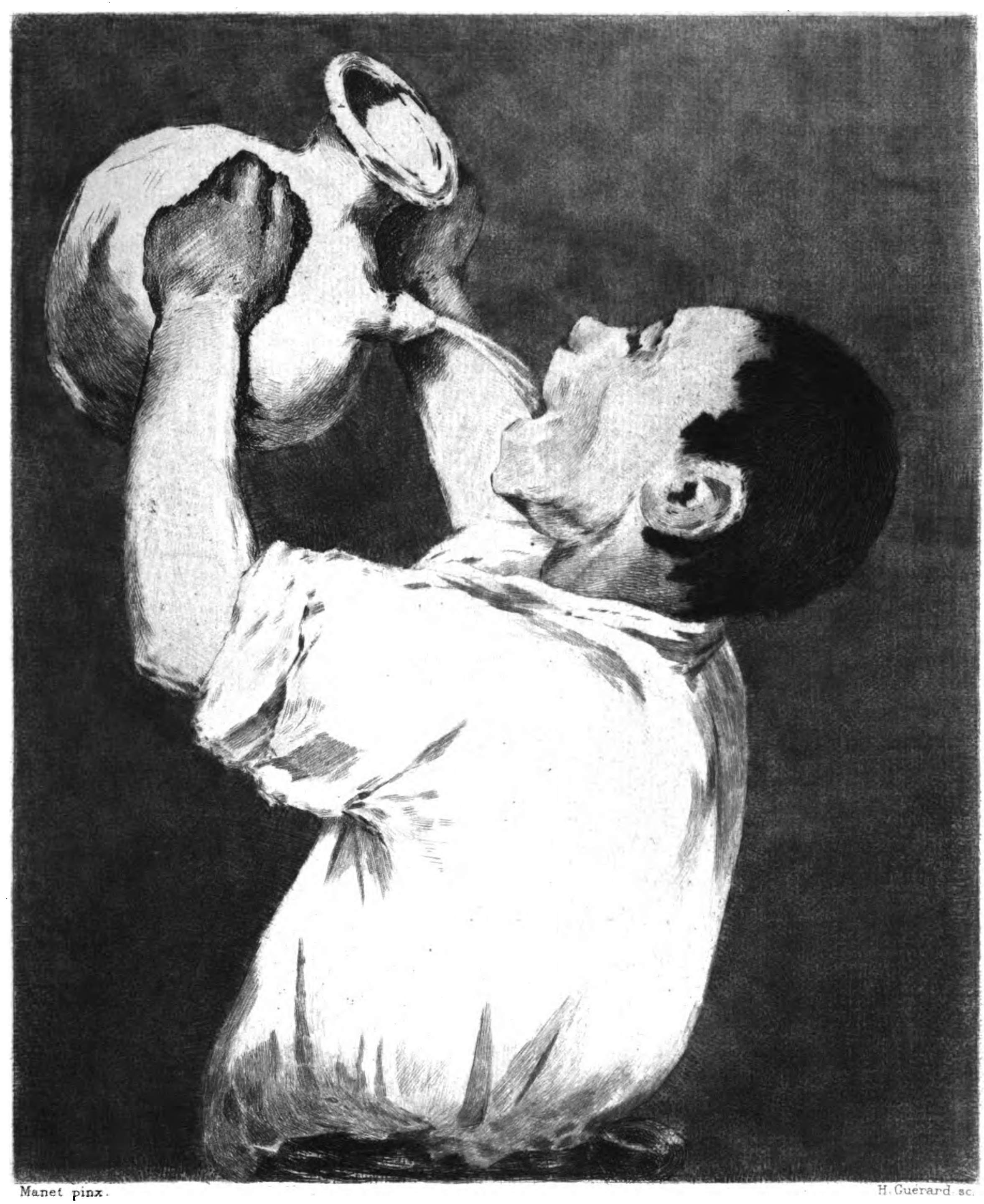
(Grand foyer. — Dessin de M. A. Gilbert)

foyer. « Je signale d'abord deux œuvres très remarquables : les cariatides des grandes cheminées; les unes de Carrier-Belleuse et les autres de Cordier. Pour employer un cliché qui n'est pas nouveau, mais qui n'en pas moins de circonstance, je dirai que citer les noms des auteurs, c'est indiquer tout de suite la valeur des œuvres; et de fait, ces robustes figures, bien amples, bien d'aplomb, sont composées dans un style large, cossu et décoratif... Chacun a certainement jeté les yeux sur les beaux génies que M. Jules Thomas a librement assis sur les angles de la corniche du couronnement... ; ces motifs décoratifs sont réellement de la belle et sérieuse sculpture... Au-dessus des colonnes du foyer est placée une série de vingt statues, en plâtre doré, qui représentent les différentes qualités nécessaires de l'artiste : l'*Imagination*, l'*Espérance*, la *Tradition,* la *Passion*, l'*Élégance,* etc... Parmi ces statues, deux sont fort médiocres, cinq ou six sont des œuvres réellement hors ligne; et les autres, avec plus ou moins de réussite, sont toutes bien comprises, bien exécutées, et font honneur à leurs auteurs. Je ne veux pas indiquer ici les figures médiocres et les figures hors ligne; j'espère que personne ne reconnaîtra les unes et que tout le monde reconnaîtra les autres. »

La salle. — Dans tout théâtre, la salle est évidemment le point le plus important, parce que c'est dans cette partie de l'édifice que l'on séjourne le plus longtemps et que les spectateurs ont hâte d'arriver. Lorsque l'on va au bal, on recherche les salles de danse; lorsque l'on va à un banquet, le but défini est la salle à manger, et lorsqu'on a envie de dormir on se dirige vers la chambre à coucher. Il est donc fort naturel, lorsque l'on va au spectacle, que l'on aille avant tout se placer dans la salle, d'où l'on peut seulement assister à la représentation.

« Il semblerait donc que ce point principal, ce centre attractif, dût réunir toutes les splendeurs et toutes les richesses architecturales et que tout le reste du monument, ne comprenant que des locaux où l'on passe plus ou moins vite, ne dût être composé que d'une façon très sobre, afin de laisser en évidence la salle où chacun doit séjourner.

Il n'en est pourtant pas tout à fait ainsi pour deux raisons dominantes... La première est que, dans une salle de spectacle, l'objectif n'est pas tant la salle elle-même que la scène; c'est, en somme, ce qui se passe sur cette scène qui forme l'attraction principale de la réunion; il faut que la salle ait un aspect digne et convenable en tous points, afin que les spectateurs se sentent dans un milieu artistique et même grandiose; mais il faut que cet aspect soit pourtant assez simple comme parti et surtout assez calme comme coloration, afin que des tonalités éclatantes ne viennent pas inopinément distraire le public, une fois que le rideau



Manet pinx. H. Guérard sc.

LE BUVEUR D'EAU
(Collection de M. Hubert Debrousse.)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. Eudes

est levé.... La seconde raison est celle-ci : tandis que dans ce qui touche aux foyers, aux grands escaliers, aux galeries, etc. l'architecte n'a d'autres entraves que la logique des distributions, d'autres limites que celles assignées par son goût, question d'argent à part, bien entendu, et que son imagination peut se donner un libre cours sans crainte de nuire aux effets du théâtre ; lorsqu'il s'agit d'une salle de spectacle, cette imagination, cette liberté sont à tout instant arrêtées par mille obstacles divers qui en empêchent le développement normal. Il faut là, non seulement tâcher de faire de l'art, mais il faut surtout faire de la science et de la science la plus difficile de toutes, de la science sans exactitude et pleine d'imprévu...



FUT DES COLONNES.

(Grand foyer.)

« Comment est composée la salle du nouvel Opéra ? Comme l'ancienne, répondra à peu près tout le monde ; et de fait il faut avouer que l'impression générale que l'on ressent dans celle-ci rappelle l'impression générale que l'on ressentait dans celle-là. Il y a cependant de grandes différences entre les deux, mais elles ne peuvent frapper que les esprits attentifs ; de sorte que bien des gens s'imaginent, en résumé, que l'une n'est que l'exacte copie de l'autre...

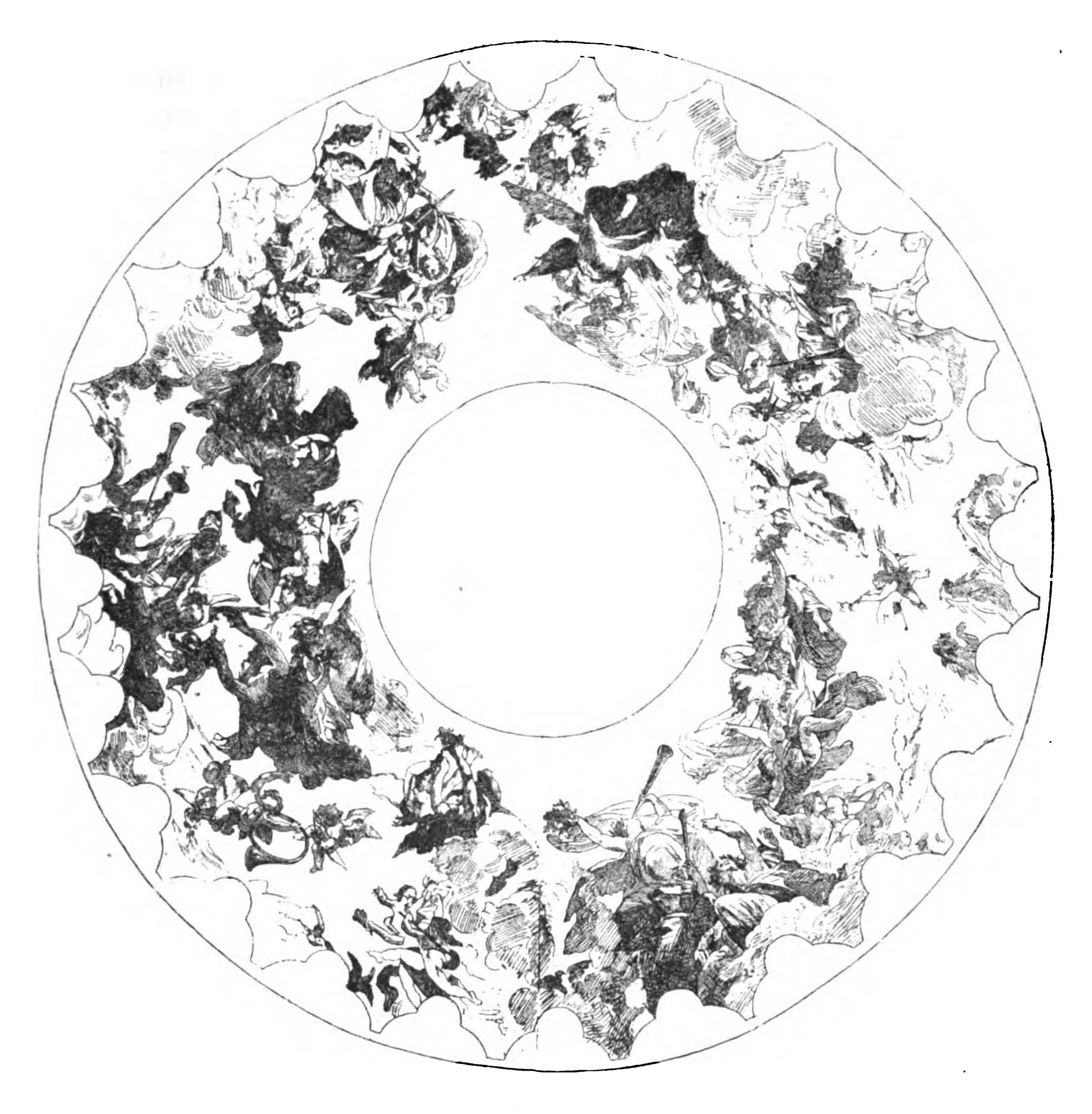
« ... J'ai donc composé la salle de l'Opéra en suivant presque exacte-

ment le plan de l'œuvre de Louis et Debret et, grâce à cette disposition monumentale, mais qui ne peut guère convenir qu'à une salle de grande dimension, j'ai donné à l'ensemble cet air de somptuosité, de largeur, de noblesse que toute autre disposition pouvait fort bien supprimer... Je note seulement en passant la forme que j'ai donnée aux arcs de la salle; elle vaut mieux, cela est certain, que celle des arcs anciens qui, composés d'une partie droite et de deux parties circulaires, semblaient, par la perspective, s'abaisser sur le milieu comme s'ils s'effondraient.

« ... La maigre corniche qui couronnait jadis l'ancienne salle a été changée en un entablement très développé à frise marquée, ce qui arrête bien plus complètement la salle qu'un simple cours de moulure ; mais cela n'est qu'une modification du principe primitif et ne change pas virtuellement la composition. Il en est autrement du couronnement en œils-de-bœuf alternés avec des jours rectangulaires, se découpant en festons très marqués et très robustes sur la partie inférieure de la coupole. Là, il y a un motif nouveau et certes très caractéristique...

« Si l'on a accepté ce que j'ai dit en commençant ce chapitre, qu'il fallait que la coloration de la salle fût assez discrète pour ne pas être importune, bien qu'étant assez vibrante pour ne pas être pauvre, on admettra, j'espère, que celle que j'ai choisie possède ces deux qualités; ce ton général d'or vieux et de jaunes chauds est, par sa nature même, doux et harmonieux, et il serait difficile d'en trouver un autre qui entourât les spectateurs d'une atmosphère aussi caressante et aussi délicate en sa puissance. Mais si ce ton garde ainsi sa douceur et sa finesse, il forme aussi, par suite de sa diversité d'applications sur les parties ornées de la salle, des points brillants et accusés qui empêchent toute monotonie et donnent à l'ensemble l'aspect d'une immense aventurine faisant miroiter ses innombrables paillettes...

« La composition de la voûte de la salle est forte, ample et bien agencée dans ses plus petits détails; le dessin des raccourcis est merveilleux d'interprétation, la coloration est soutenue et possède de remarquables intensités d'oppositions. L'exécution est vraiment admirable; il est impossible de peindre plus largement et plus sûrement. Il règne dans cette œuvre un souffle de noblesse et de puissance indiscutable. C'est une des plus belles pages modernes et une de celles qui commandent le plus de respect. On voit que l'homme qui a couvert cette vaste coupole est un artiste sérieux, élevé aux grandes traditions, plein d'imprévu dans les attitudes qu'il donne à ses figures, plein de conscience dans l'étude qu'il fait de tous les morceaux, plein d'entrain dans le jet et l'idée primordiale. La coupole forme un tout, un tout complet, saisissant, attachant, et nul



COUPOLE DE LA SALLE, PAR JULES LENEPVEU.

(Dessin de M. P. Lerat.)

ne peut et ne pourra, j'en suis convaincu, se dérober à l'admiration qui s'impose en voyant cette œuvre magistrale et digne en tout point de son auteur, M. Jules Lenepveu ».

On ne saurait mieux dire ni décrire plus exactement une aussi belle page; malheureusement, on est obligé de constater qu'elle n'a plus son éclat originel. Les magnifiques peintures de la salle et du foyer sont actuellement noircies par les émanations du gaz et elles ont momentanément perdu les puissants effets qu'elles produisaient dans la décoration générale. Il est permis d'espérer que M. Ch. Garnier pourra réaliser son projet primitif, c'est-à-dire faire exécuter en mosaïque d'émail la coupole de la salle et remplacer par la même matière les peintures du grand foyer.

Cette modification, ou ce perfectionnement, aurait pour résultat, à notre humble avis du moins, d'augmenter la puissance des effets décoratifs par l'harmonie des tons inaltérables ainsi que par leur éclat et leur durée. Elle présenterait en même temps l'inappréciable avantage de conserver intactes les magistrales compositions de Baudry et de Lenepveu.

Il est même permis de supposer, étant donnés les progrès de l'art du mosaïste en France, que ces beaux ouvrages pourraient être exécutés par des artistes français, ce qui nous causerait une véritable satisfaction.

En terminant cet aperçu rapide, il serait injuste de ne pas parler de la décoration théâtrale qui, à l'Opéra, semble avoir atteint les limites de la perfection; car on ne saurait, ce nous semble, pousser plus loin cet art ingénieux dont l'application est hérissée de difficultés innombrables. « Les qualités du décorateur de théâtre doivent être nombreuses et développées à un degré très élevé, car ses défauts, que les grandes dimensions d'un décor et l'éclat de la lumière qui l'éclaire grossissent, apparaissent avec une singulière netteté. La science du dessin, de la perspective et du style, accompagnée d'une connaissance approfondie des lois de la proportion, c'est-à-dire du rapport des détails à l'ensemble, doit s'accorder avec les élans de l'imagination et le sens très caractérisé de la couleur. Observateur par excellence et toujours prêt à profiter des manifestations décoratives que la nature offre abondamment à ses yeux, l'artiste est néanmoins préoccupé sans cesse des précédents qui l'empêchent de tomber dans les écarts de sa pensée [1] ».

Les artistes-décorateurs, qui font si grand honneur à l'Opéra, ont produit de véritables chefs-d'œuvre, à commencer par le rideau d'avant-

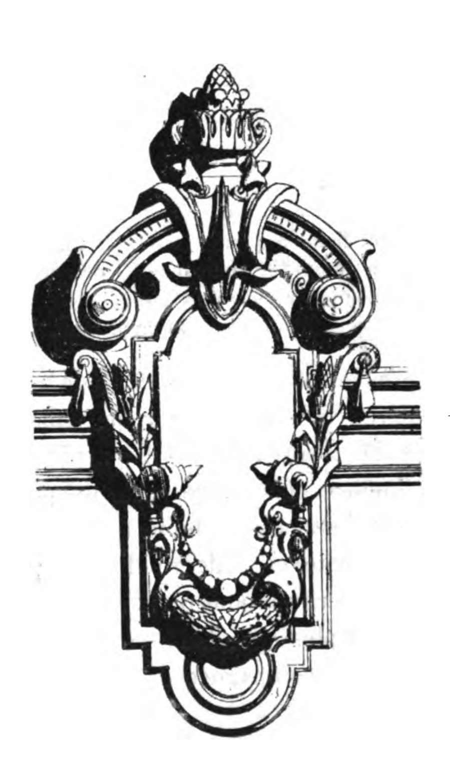
1. Exposition universelle de 1878. Rapport d'ensemble sur les arts décoratifs, par Ed. Didron. — Paris, 1882. Imprimerie nationale.

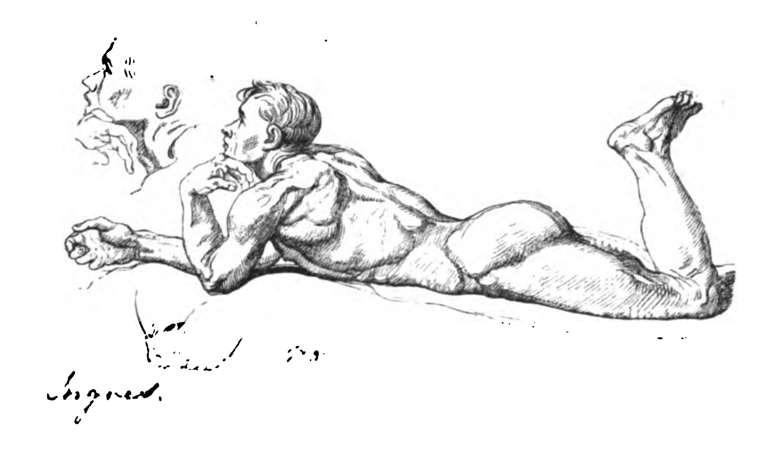
scène et pour ne citer que les décors les plus récents d'*Aïda*, du *Tribut de Zamora*, de *Namouna*, de *Henri VIII* et, dans la *Farandole*, les arènes d'Arles dont on dit merveille.

Il faudrait également parler des costumes et des armes qui complètent la décoration théâtrale. Des collections ont été formées ; elles s'augmentent toujours et elles constituent aujourd'hui de véritables musées spéciaux dignes d'attirer l'attention des artistes et des chercheurs.

En résumé, la revue que nous avons passée des *Arts décoratifs* à l'Opéra nous a donné un spectacle réconfortant. Loin de nous laisser abattre par les succès de nos rivaux, qui cherchent à nous atteindre, il faut, au contraire, ceindre nos reins et marcher vigoureusement et toujours en avant. Si nous regardons en arrière, que ce soit seulement pour nous inspirer des travaux de nos devanciers, afin que ce qu'ils ont fait soit pour chacun de nous un motif d'ardeur à faire mieux et pour tous un puissant encouragement.

ÉD. CORROYER.





EXPOSITION DES DESSINS DU SIÈCLE

(PREMIER ARTICLE.)

« Le Dessin est la probité de l'Art » ; nul n'y contredit. Mais, au sortir d'une pareille exposition, cette question se pose : quel dessin et quelle probité ?...

> Venez après cela crier d'un ton de maître
> Que c'est le cœur humain qu'un auteur doit connaître.
> Le cœur humain de qui ? le cœur humain de quoi ?
> Celui de mon voisin a sa manière d'être ;
> Mais, morbleu ! comme lui, j'ai mon cœur humain, moi !

pourraient dire à peu près les artistes avec Alfred de Musset. On n'en saurait douter, en effet, après avoir étudié la riche collection réunie pendant un mois à l'École des beaux-arts, — il y a plusieurs *dessins*, et la morale de l'Art doit admettre plus d'une sorte de probité. L'honnêteté d'un véritable artiste, ce n'est pas sa fidélité à telle ou telle calligraphie dogmatique, mais sa sincérité et le degré d'émotion persuasive qu'il sait faire passer dans ses interprétations de la nature. Cette vérité consolante et féconde est d'autant plus agréable à vérifier une fois de plus ici, que la constatation en est accompagnée des plus délicates jouissances esthétiques.

Les dessins d'un artiste (*desseins*, écrivait excellemment l'ancienne orthographe), ce sont ses confessions. La Nature se révèle à chacun sous des aspects différents ; elle a pour tous ses adorateurs des trésors inconnus et des récompenses inédites. Elle est toujours présente et reconnaissable

dans les portraits, même divergents, qu'ils nous ont laissés d'elle; nous pouvons y lire comme à livre ouvert l'influence de leur éducation et de leur époque, la nuance particulière de leur sensibilité, et surprendre dans les moindres ébauches, dans l'allure habituelle ou imprévue de leur



PORTRAIT DE DANTON, DESSIN DE DAVID.

(Fac-similé emprunté à la « Révolution », de M. Ch. d'Héricault.)

main, les secrets de leur tête à tête avec cette Maîtresse des Maîtres.

C'est donc une grande enquête sur l'art français depuis un siècle qu'ont instituée les organisateurs de cette exposition. Ils y ont cité des témoins grands, moyens et petits et de ces derniers un trop grand nombre, tandis que, parmi les plus grands, Delacroix pourrait se plaindre de n'avoir pas été prévenu à temps ou d'avoir obtenu trop incomplètement la parole. N'eût-il pas été possible, en s'adressant à d'autres collections, de réunir

de plus importants dessins de lui, plus propres à le montrer dans l'intimité de son ardent génie?... En dépit de quelques lacunes, inévitables sans doute, l'ensemble des témoignages cités est pourtant décisif, et nous devons aux amateurs qui ont pris l'initiative de cette exposition ou y ont apporté leur concours, des remerciements pour le double service rendu par eux à une œuvre excellente et aux amis de l'art.

S'il faut en croire les affiches, la série des dessins ainsi réunis commence à la date précise de 1780. La plupart des Fragonard et tous les Latour exposés sont plus ou moins antérieurs à cette époque. Mais le détail est de mince importance, et nous ne faisons aucune difficulté d'accepter ce chiffre de 1780.

C'est l'année où David prépare *Bélisaire* pour le Salon de 1781; dans trois ans, il entrera à l'Académie, mais il a déjà pris l'attitude et l'autorité d'un réformateur. Latour, vieillard de soixante-seize ans, s'est retiré dans sa petite maison d'Auteuil, en attendant d'aller finir dans sa ville natale, au milieu de ses concitoyens, chargé d'ans et de gloire, des jours si bien remplis. Fragonard n'a que quarante-huit ans, mais il a déjà donné le meilleur de son œuvre et la Révolution sera pour lui comme une mort anticipée. Greuze a cinquante-cinq ans; Gros est un enfant; sur la paroisse Saint-Jacques de Montauban, Ingres naît le 29 août. Voilà le *moment.*

On s'est étonné qu'on eût introduit sur le panneau que « domine la grande figure de David » des dessins de la fin du XVIIIe siècle. Nous n'avons pas, pour notre part, le cœur de nous en plaindre. Ces jolis et poétiques mensonges nous plaisent encore, même à côté de la prose austère, romaine et spartiate de David. Admettez-les comme repoussoirs, si vous voulez; mais qu'il soit permis aux hérétiques de s'y arrêter un moment. Hélas! ce sera bientôt fini de rire! Les trois Horace, les bras et les jarrets tendus comme à la parade, semblent, du haut d'un panneau voisin, jeter l'anathème sur les frivolités aristocratiques et amoureuses du pauvre Frago et nous avertir que le règne de la ligne sévère et du style noble approche à grands pas... Recueillons les derniers sourires de la ligne courbe et du contour chiffonné.

Le *Sacrifice de la rose*, de la collection Marcille, est ici l'expression la plus parfaite de ces gentillesses sensuelles et légères, de ce rêve du XVIIIe siècle réalisé, de ce triomphe de la volupté heureuse, ne désirant rien en dehors du plaisir élégant, ne demandant à la nature et à la vie que le spectacle de leurs apparences joyeuses et de leurs formes arrangées en vue d'un divertissement sans fin. Avec quelle furie d'espièglerie provocante les petits génies évoqués dans une traînée de lumière poussent la





Maurice-Quentin de la Tour. del. Dujardin sc.

MME DE GRAFFIGNY

(Portrait au pastel de la collection de M. E. Marcille)

Gazette des Beaux-Arts Imp. Eudes.

défaillante jeune fille, plus qu'à demi pâmée, vers l'autel où se célèbre le sacrifice symbolique, où l'amour armé d'une torche l'attend en souriant. Comme l'exécution de tout le morceau est subtile et fringante, et dit bien ce qu'elle veut dire, dans ses rondeurs pimpantes, ses contours fondus, ses lavis posés avec tant de caprice à la fois et de sûreté dans un tour de main, une caresse et un sourire !

Quand la tourmente de la Révolution aura dispersé la société et renversé les boudoirs pour lesquels ses jolis riens étaient si spirituellement écrits, Fragonard n'aura plus de raison d'être. En 1795 pourtant, après la terreur et le 9 thermidor, sous le Directoire, — ce suprême retour, ce dernier effort du XVIIIe siècle qui s'amuse, — il reparaît avec ses jolies illustrations des contes de La Fontaine pour l'édition Didot, n'ayant rien oublié ni rien appris, aussi léger, frivole et libertin, — Frago, comme devant ! Après quoi, il n'a plus qu'à achever de mourir, — ce qui fut long, et à traîner tristement une vie désormais dépaysée dans une société où son talent est une contradiction flagrante et où les réalités sanglantes ne laissent plus de place au joli rêve galant.

On pouvait voir, à la dernière exposition de l'art au XVIIIe siècle de la galerie Georges Petit, un des meilleurs portraits d'enfants de Drouais. C'était un petit Pierrot, les mains campées dans les poches avec un geste mutin, deux grands yeux étonnés dans un frais visage rose, né, semblait-il, pour se mêler bientôt au joyeux carnaval célébré par Boucher, et s'embarquer à son tour pour Cythère dans les barques décorées de fleurs... Or cet enfant, c'était Hérault de Séchelles ; il devait voir finir cette fête continuelle, entrer dans la Bastille prise, contribuer à l'établissement du tribunal révolutionnaire et finir sur l'échafaud, après avoir fait lui-même passablement guillotiner, une vie commencée au milieu d'une mascarade amoureuse, des plus brillants et artificiels décors. On comprenait, à regarder ce portrait et en songeant à cette destinée, la mélancolie qui enveloppe l'*Ile enchantée* de Watteau, et il ne faut rien moins que ces effondrements pour expliquer, à quelques années de distance, des œuvres aussi contradictoires que le *Sacrifice de la Rose* et les *Horaces* de David.

Mais comment se décider à entrer dans ce monde nouveau, au seuil gardé par ces Romains rigides en faction, sans admirer encore les pastels de Latour? Celui-là du moins avait le sens de la réalité ; il eût pu traverser la Révolution, dévisager de son coup d'œil perçant ces figures nouvelles et nous laisser des portraits de Conventionnels aussi fermes d'accent, de vie aussi intense, et plus souples que les meilleurs crayons de David.

Nous n'entrerons pas dans l'examen de ces merveilleux portraits déjà vus et souvent décrits. Le panneau où ils sont accrochés est éclairé de leur note fine et vibrante, de leur harmonie douce, de leurs transparences lumineuses. Il en est un pourtant (nº 444) séduisant entre tous, dont le clair sourire attire invinciblement et retient le regard. Il appartient, comme beaucoup d'autres morceaux exquis, à M. Eud. Marcille, l'homme de France qui a réuni le plus de documents décisifs à l'appui du joli aphorisme sur la « Grâce plus belle encore que la Beauté ! »

Le catalogue en fait, par erreur, le portrait de Mlle Sallé ; c'est Mme de Graffigny qu'il faut lire, — une Mme de Graffigny dont les malheurs domestiques (ces malheurs qui firent tant pleurer Voltaire et faillirent même émouvoir la savante Mme du Châtelet) n'ont pas encore terni la grâce accorte et spirituelle, vraiment pareille avec le sourire de ses lèvres et de ses yeux, sa gorge à demi découverte, sa mantille nonchalamment nouée, ses cheveux poudrés et les frissons argentés de la lumière sur son front et ses joues, à « un clair de lune en capuchon noir ». C'est plaisir de voir l'arrière-petite-nièce de Callot ainsi traitée par Latour.

Il n'était pas inutile de constater que ces œuvres d'avant la réforme ne redoutent aucun voisinage, que le vigoureux portraitiste n'avait rien à apprendre du réformateur, et qu'il eût même pu lui donner, sur la fraîcheur et la vie des carnations, quelques salutaires avis. — Le portrait a toujours été la gloire et le salut de notre école. Au XVIIIe siècle, il l'a maintenue à portée de la réalité et en face de la nature, à travers les écarts de ses plus folles fantaisies. Latour lui doit la fermeté de son accent, sa vibration de sincérité, de lumière et de vie ; David lui devra d'assouplir sa rigidité froide et dure et de se dérider au contact bienfaisant de la Vie.

Sous le nº 383 du catalogue, dans un charmant cadre Louis XVI, est exposée une aquarelle, *Portrait d'une dame,* par un inconnu (collection Arthur Roberts). Le lecteur voit encore sans doute ce délicieux morceau : *Elle* est assise, presque allongée dans un grand fauteuil, un pied posé sur un tabouret bas ; les cheveux relevés et coiffés à la Lamballe, le coude appuyé sur le bras du fauteuil et le menton sur l'extrémité des doigts, tandis que la main gauche pendante tient un papier ouvert ; le bras maigre est serré au poignet dans un bracelet de velours noir ; elle est en robe blanche avec des nœuds verts au corsage et aux manches, les pieds chaussés de satin. Autour d'elle, une table avec un service à thé de faïence bleue ; devant la cheminée, un écran à tablette chargé d'ouvrages de couture et son *ridicule* pendu au support ; derrière elle, un fond de tapisserie à ramages verdâtres, et, sur un chiffonnier en bois



Mme HAUDEBOURT-LESCOT, EN COSTUME D'ITALIENNE.

(Dessin d'Ingres de la collection de M. Albert Goupil.)

de rose, les draperies relevées d'une tenture verte. L'arrangement de cet intérieur est exquis de simplicité, d'esprit, de goût et de recueillement; tout y révèle un coin habité et familier, l'enveloppe d'une existence qui a passé le temps des illusions et de la jeunesse remuante et commence déjà à croire au souvenir. Tout concourt à lui faire un accompagnement discret : l'atmosphère grise doucement enveloppante, les valeurs harmonieuses et assoupies des tentures et du mobilier, à peine réveillées par la bordure d'or d'un vase, les fleurs bleues des faïences et le rose pâli du chiffonnier. — *Elle* n'est plus jeune et n'a jamais été jolie : brune et maigre, le teint olivâtre avec du rouge sur les joues, grande bouche aux lèvres fines, et, dans les yeux noirs et perçants, l'étincelle jaillissante d'un esprit alerte et d'un ferme bon sens ; l'intelligence éclaire ce visage où l'expérience de la vie a posé comme un voile léger de résignation et de mélancolie. L'accord de la forme et du fond, le goût délicat et léger qui anime tout ce petit cadre, l'intimité exquise de ce portrait de saveur si française en font une œuvre digne des meilleurs maîtres du temps, sans qu'on ose y attacher un nom. Laissons-la donc, enveloppée de son double mystère, — mais on ne revient jamais sans aller lui rendre visite comme à une vieille amie.

Il faut pourtant se décider à franchir la date terrible. Greuze, dans une chaude esquisse largement lavée de sépia et d'encre de Chine, fait défiler au milieu des clameurs, des roulements de tambour, comme un torrent déchaîné, *Le général Santerre à la tête des volontaires;* — une claire aquarelle de Célerier nous fait assister à une fête populaire sur les ruines de la Bastille ; — une tête puissante, indiquée en quelques accents ressentis d'un crayon sobre et large, nous arrête ; c'est *Danton,* par David.

Le siècle a tourné : la réforme apportée par David dans l'esthétique et la technique de l'art va s'adapter merveilleusement à l'état nouveau d'une société éprise d'idées absolues, de déclamations classiques et d'une antiquité de convention.

Toute la partie dogmatique de l'œuvre de David témoigne de la force de sa volonté plus que de son génie. Il faut le voir en face de la nature pour sentir son cœur battre et sa main s'animer. Son dessin prend alors un accent de conviction chaleureuse, d'entraînante spontanéité ; il se *colore* même, et qu'il s'agisse de Danton, de Marat, de Bonaparte, de Barère ou de Pie VII, une communion directe s'établit entre le modèle et l'artiste ; on n'a plus affaire à un professeur qui démontre devant une froide statue, mais à un homme qui s'émeut. La série des petites études à la mine de plomb pour le tableau du sacre est à ce titre, avec le Danton et le Marat, particulièrement persuasive. On regrette pourtant que le

dessin à la plume d'après Marat mort ait été repris à l'atelier et fatigué de surcharges inutiles, qui en ont refroidi l'expression si profondément émouvante. Rappelons en passant qu'il a été gravé dans la *Gazette*.

L'esquisse pour le *Léonidas aux Thermopyles* est assurément plus intéressante et plus vivante que le tableau définitif; on y surprend le premier jet de l'idée qui cherche la forme et se dégage dans l'indécision de l'ébauche ; c'est la pensée toute chaude, avant l'intervention réfrigérante de la rhétorique et du tube d'empois. Dans le grand dessin à la plume et au bistre du *Serment du jeu de Paume*, l'impression générale est puissante et l'assemblée est agitée d'un mouvement houleux, suffisamment quoique assez artificiellement exprimé (gonflement des rideaux, etc.). Ce que les groupes et les attitudes du premier plan ont de théâtral et de déclamatoire est imputable à la rhétorique du temps au moins autant qu'à l'artiste. C'est très fort, certes, mais tout le monde là-dedans pense à « la galerie ».

Il est une série de dessins à la plume et à l'aquarelle de valeur artistique assurément bien moindre, mais d'un grand intérêt documentaire : ce sont « les projets de costumes pour les fonctionnaires et citoyens de la République française ». David les dessina sur un ordre formel de la Convention : « Le Comité de salut public invite David, représentant du peuple, à lui présenter ses vues et ses projets sur les moyens d'améliorer le costume national actuel et de l'approprier aux mœurs républicaines et au caractère de la Révolution » (Arrêté du 25 floréal, an II). Et, le 5 prairial, un nouvel arrêté ordonne de faire graver et colorier à vingt mille exemplaires le modèle du costume civil, et à six mille exemplaires les trois modèles du costume militaire, judiciaire et législatif. Dans ces adaptations grotesques du costume romain à la vie moderne, David fit preuve d'une assez pauvre invention. Mais cette préoccupation de réglementer jusqu'aux détails du costume civil et de dessiner la tenue « du citoyen français dans l'intérieur » est un trait caractéristique du jacobinisme, ambitieux de couler dans un moule unique l'espèce humaine régénérée par le dogme nouveau.

Ne pourrait-on dire aussi qu'il entre une bonne part de « jacobinisme » dans la peinture d'histoire et l'enseignement de David? Il faut toujours, pour l'admirer comme il convient, en revenir à la partie de son œuvre où on le voit, comme dans un élan spontané de sympathie créatrice, se laisser entraîner par une émotion maîtresse, sous l'influence bienfaisante de la nature. Tel le jour de sa première entrevue avec Bonaparte au Louvre. Delécluze nous a conservé le souvenir de cette rencontre, la curiosité surexcitée des élèves, l'enthousiasme du maître —

ordinairement silencieux — entrant le lendemain dans l'atelier, tout ému encore et frémissant : « Oh, mes amis, quelle belle tête il a! C'est pur! c'est grand! c'est beau comme l'antique. Le connaissez-vous, l'avez-vous vu? » et comme tous s'écrient : « Non! non! monsieur! » David monte sur la table à modèle : « Attendez! attendez! vous allez voir ce que c'est que ce profil-là », et dessine au crayon blanc, sur la muraille, le profil de Bonaparte.

C'est parce qu'il a eu devant quelques-uns de ses modèles de ces ardeurs de sympathie ou d'admiration que David nous a laissé des portraits qu'aucun de ses successeurs n'a dépassés ni même égalés.

Ses élèves Gérard, Guérin, Gros sont à peine représentés à cette exposition. Il faut noter pourtant un dessin à la plume de Gros, première pensée de la *Bataille d'Eylau*, largement indiquée à grands traits et où se fait sentir déjà l'accent épique.

L'enseignement de David n'était pas fait pour développer l'individualité, source unique de tout art vivant. Il est même permis de penser qu'il en contraria ou en retarda l'expansion. Mais avant que l'idéal nouveau, pressenti par Gros, se fût formulé en des œuvres persuasives et eût éclaté avec ses ardeurs de révolte, un rêveur, assez obscur alors et malheureux, conservait le trésor de l'inspiration personnelle et ménageait la transition entre le XVIIIe siècle et la peinture moderne.

Prud'hon, en effet, c'est encore le XVIIIe siècle, et c'est déjà l'art moderne avec sa poésie mélancolique et son charme troublant. Il a, du XVIIIe siècle, le sentiment et la recherche de la grâce ; il conserve la tradition des petits amours ailés, mais jusque dans ses sourires une vague tristesse se mêle, fruit de la dure et récente expérience. On sait trop désormais que la vie n'est pas une fête, un amusement sans fin ; on a vu les rouges réveils de tous ces carnavals roses ; la grande affaire n'est plus de se divertir, et si le peintre vient encore évoquer ses visions amies d'autrefois, c'est comme des consolatrices. On dirait qu'il essaye d'oublier avec elles, et leur triste sourire semble indiquer qu'elles ont éprouvé, elles aussi, la vanité de leurs mensonges et l'inutilité de leur gracieux génie. Mais quand on ne leur devrait qu'une heure d'apaisement, elles sont les bienvenues ; et son crayon léger les fait apparaître sur la feuille de papier gris bleuté et les enlace doucement dans ses contours flottants ; on les voit arriver fidèles, à travers un brouillard transparent, à l'appel du rêveur solitaire.

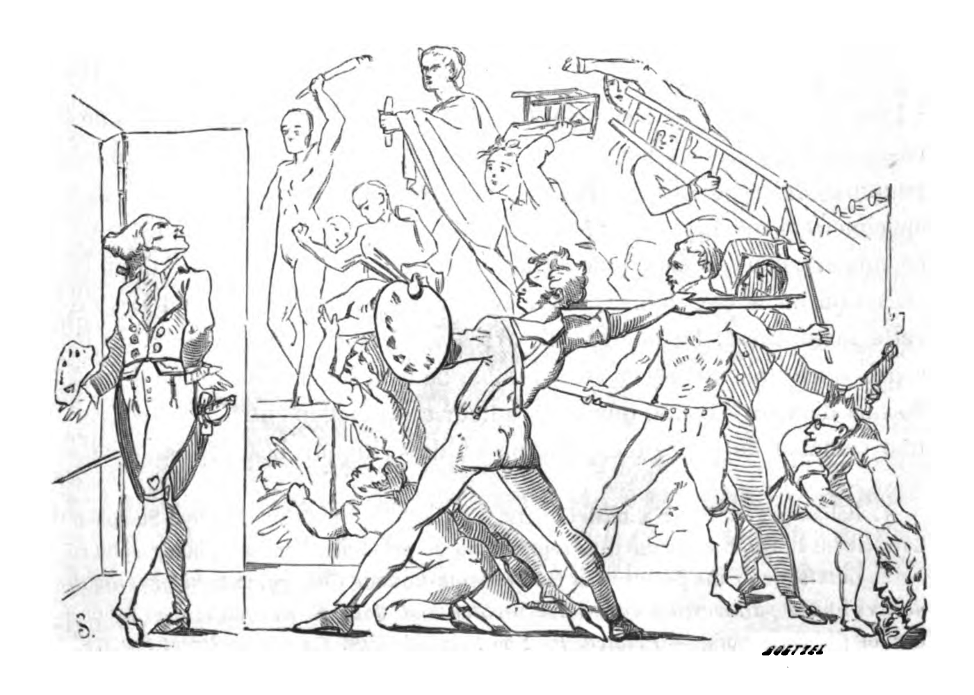
Et comme on ne saurait emprisonner dans les contours rigides où David avait prétendu enserrer la beauté et le *style* ces apparitions fugitives, Prud'hon, sans penser à mal, se fait un dessin à son usage : moins

agité que les notations soufflées de Frago, d'accent plus ferme, mais caressant les formes, se dérobant parfois comme dans des silences voluptueux, accompagnant ou abandonnant tour à tour le contour extérieur, selon qu'il est plus ou moins intéressé par les jeux de la lumière sur les souplesses et les passages délicats du modeló intérieur.

Il lui arrive quelquefois de pousser son travail jusqu'au fini le plus minutieux. Sa grâce naturelle subsiste encore sans doute, mais combien amoindrie et figée ! C'est lorsque son dessin semble suivre le vol flottant de sa rêverie que Prud'hon est vraiment lui-même, séduisant et exquis. Il ajoute aux portraits du comte de *Sommariva* et de *Mesmer de Quincey* un au delà mélancolique ; il enlace dans un embrassement aérien l'*Innocence et l'Amour*, et quelques traits, qui vont se perdant, lui suffisent pour fixer la grâce tout entière. Dans ses illustrations pour l'*Art d'aimer* de Gentil-Bernard, il marie avec une délicatesse adorable les larges accents de la plume aux légèretés du crayon blanc ; tour à tour précis et vaporeux, souriant ou pathétique comme dans l'esquisse du *Christ en croix*, soit qu'il s'inspire de quelque bas-relief, de la nature vivante ou de sa fantaisie intime, il met sans y penser, dans ses moindres ébauches, le charme d'une émotion discrète et d'un sentiment personnel.

ANDRÉ MICHEL.

(La fin prochainement.)



LA GALERIE NATIONALE DE LONDRES

ET LA VIERGE AUX ROCHERS

A PROPOS D'UNE NOUVELLE PUBLICATION [1]



Les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, qui ont suivi avec intérêt les recherches de M. Fréderic Reiset dans les articles publiés sous le titre de : *Une visite à la National Gallery de Londres, en 1876*, seront curieux de prendre connaissance d'une nouvelle étude qui vient de paraître sur le même sujet. Nous voulons parler du beau volume de M. Jean-Paul Richter, basé sur les découvertes de la science critique la plus récente.

L'auteur, dans ce nouvel ouvrage sur la National Gallery, s'est limité à l'étude de la section italienne. Ce n'est pas que les connaissances nécessaires lui auraient fait défaut pour traiter de la même manière les peintures des écoles flamande et hollandaise, dont la galerie possède des spécimens si remarquables : M. le docteur Richter a fait ses preuves, sous ce rapport, dans le catalogue de la galerie de Dulwich-College, dont la rédaction lui a été confiée, il y a trois ans, par les administrateurs de cette institution [2]. Le nombre d'œuvres appartenant au grand art de la renaissance italienne est si considérable dans la Galerie Nationale de nos voisins d'outre-Manche, que notre auteur a pu facilement leur consacrer une centaine de pages d'explication et de critique. Les reproductions

1. Italian Art in the National Gallery, by Jean-Paul Richter. London, Sampson Low, 1883. Illustré de nombreuses reproductions, principalement de photographies.

2. *Catalogue of the pictures in the Dulwich-College Gallery, with biographical notices of the painters, by Jean-Paul Richter and John C.-L. Sparkes.* — By order of the Governors. — *Printed by Spottiswoode and Co., New-Street Square, London,* 1880.

graphiques des tableaux contenues dans ce volume sont au nombre de quarante et une et se rapportent aux œuvres les plus caractéristiques des différentes écoles de l'Italie. Parmi ces reproductions, une trentaine ont été faites au moyen des procédés photographiques ou héliographiques, dont la fidélité donne une idée plus exacte des originaux, que tout autre moyen plus artistique d'interprétation.

Nous ferons d'abord observer que la Galerie Nationale de Londres a fait de nombreuses et importantes acquisitions depuis la publication des articles de M. Reiset, à l'intérêt desquels d'ailleurs M. Richter ne manque pas de rendre justice.

La compétence de l'auteur a trouvé matière à s'exercer dès le premier chapitre, qui est relatif aux origines de l'art italien et à ses relations avec l'art byzantin. Parmi les artistes les plus célèbres de la première époque, la collection de Trafalgar-Square compte précisément le vénérable Duccio di Buoninsegna de Sienne. M. Richter remarque avec raison à quel degré ce peintre se sert directement des prototypes byzantins en les rajeunissant et en les développant au goût de son époque.

Les peintres du xve siècle, à Florence, sont naturellement l'objet de l'attention spéciale du critique. Je me contenterai d'indiquer ici le soin qu'il a mis à faire une distinction aussi rigoureuse que possible entre les œuvres originales de Sandro Botticelli et celles de ses collaborateurs ou de ses élèves[1]. Les méthodes critiques employées par M. Richter en général, et poursuivies dans leurs déductions les plus rigoureuses, l'ont conduit à des conclusions souvent différentes de celles de M. Reiset.

Nous sommes, à ce propos, redevables à M. Richter du mérite d'une découverte intéressante au sujet du panneau de Pontormo acquis par la Galerie à la vente Hamilton. Cet ouvrage, à petites figures formant plusieurs groupes, représente des épisodes de l'*Histoire de Joseph*, ainsi que M. Richter l'a parfaitement démontré d'après un passage de Vasari dans la vie du Pontormo. Vasari, en effet, parle à cet endroit d'un tableau de Pontormo possédé par les Borgherini de Florence, et signale dans une des figures qui s'y trouvent celle d'un jeune garçon qui n'est autre que le portrait du peintre Angiolo Bronzino à l'âge de dix ans. La description de l'historiographe se rapporte d'une façon précise au tableau de la collection Hamilton et en fixe l'exécution à peu près à l'année 1512.

En passant en revue l'école ombrienne, M. Richter s'arrête avec une

1. Il suffirait de rappeler à ce propos que la figure de l'*Abondance*, aujourd'hui dans la collection du duc d'Aumale, a été classée par M. Reiset, son précédent propriétaire, parmi les ouvrages authentiques de Botticelli, tandis que M. Lermolieff, dans son livre récent sur l'art italien, la classe avec raison parmi les œuvres de son école.



complaisance bien justifiée devant le triptyque du Pérugin qui décorait à l'origine un des autels de la Chartreuse de Pavie. A la reproduction héliographique du tableau il joint celle d'un dessin du maître, qui nous donne l'étude préparatoire pour le motif charmant de l'ange Raphaël accompagnant le jeune Tobie, et mentionne en même temps une autre esquisse plus rudimentaire du même sujet conservée à l'Université d'Oxford. Une argumentation très serrée l'amène à conclure, contrairement à l'opinion de la plupart des écrivains, que Raphaël n'a pris aucune part à l'exécution de ce chef-d'œuvre. Cette opinion nous paraît d'autant plus équitable lorsque nous songeons à la grâce intimement exquise qui caractérise les œuvres du Pérugin antérieures à l'année 1500, pendant cette période heureuse où il s'est montré parfois supérieur à lui-même et où il a été capable d'une création aussi idéale que celle du ravissant tableau d'*Apollon et de Marsyas,* récemment acquis par le Musée du Louvre comme œuvre de Raphaël.

Du divin peintre d'Urbin la galerie possède trois tableaux qui, sans être des plus importants, sont du moins à l'abri de toute contestation. Le *Songe du chevalier* compte même, dans sa grâce enfantine, parmi les œuvres les plus délicates et les plus touchantes qui soient sorties du pinceau de Raphaël. Elle n'a rien de péruginesque et semble donner raison à M. Lermolieff lorsqu'il suppose que le jeune Raphaël, après la mort de Giovanni Santi, a étudié pendant quelques années à Urbin même auprès de Timoteo Viti.

Les anciennes écoles de Ferrare, de Padoue, de Vérone sont aussi l'objet d'observations intéressantes de la part de notre auteur.

Parmi les anciens maîtres vénitiens[1], Carlo Crivelli joue un rôle tout à fait exceptionnel à la National Gallery, et il n'y a pas de collection italienne, sauf peut-être celle du palais de Brera à Milan, qui soit aussi riche en spécimens de ce remarquable artiste. Le manque presque total de ses œuvres dans la ville des Lagunes ne doit pas du reste nous surprendre : le peintre qui aimait à se qualifier de *Venetus* dans ses tableaux passa la plus grande partie de sa vie dans les régions méridionales de la côte adriatique, principalement dans la ville d'Ascoli.

Là où M. Richter ne nous paraît pas tout à fait bien informé, c'est lorsque, passant en revue les peintures du Titien, il se plaît à en signaler le très bon état de conservation (very good state of preservation).

1. Parmi les tableaux de l'École vénitienne que possède la National Gallery, le portrait de Moroni, connu sous le nom du *Tailleur,* est un des plus beaux et des mieux conservés. Nous avons cru devoir en faire exécuter spécialement pour la *Gazette* une reproduction à l'eau-forte (N. D. L. R.).



LA VIERGE AUX ROCHERS, PAR LÉONARD DE VINCI.

(Tableau du Musée du Louvre.)

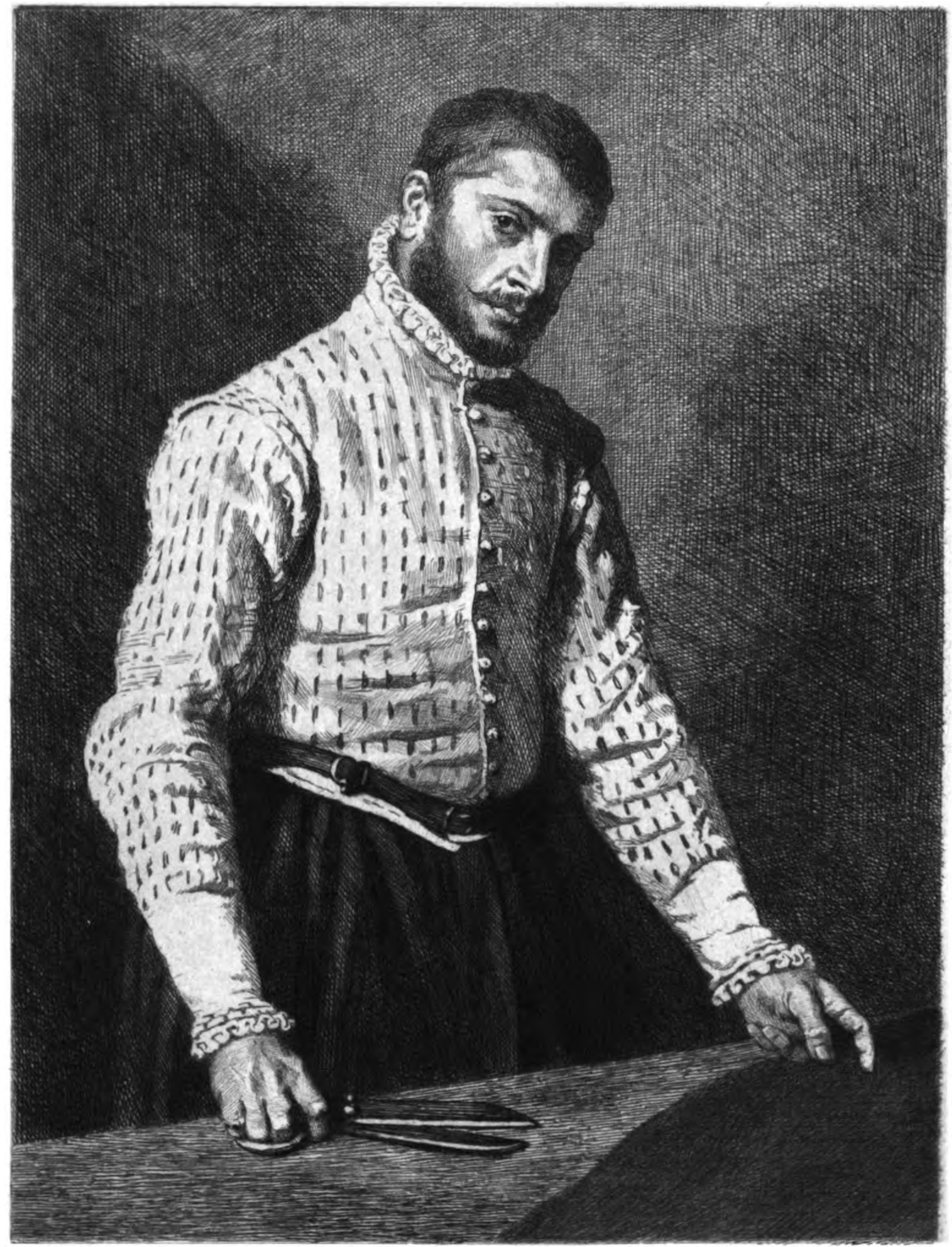
Il nous semble, au contraire, qu'elles ont malheureusement toutes plus ou moins souffert, soit des altérations naturelles des couleurs, soit de fâcheuses restaurations. Cet état est d'ailleurs commun à beaucoup de tableaux vénitiens, et les œuvres des Bellini, de Sébastien dal Piombo, de Moretto et de Paul Véronèse que possède en grand nombre la National Gallery n'ont pas été exemptes de ces ravages. Elles ont subi en bien des endroits l'influence néfaste des brouillards charbonneux de la ville de Londres[1].

Mais le point qui mérite surtout d'attirer l'attention des lecteurs français est celui où M. Richter traite la question aussi importante que controversée de la *Vierge aux rochers*, de Léonard de Vinci. Le jugement qu'il porte sur le compte d'une œuvre dont la renommée est universelle est tout à l'avantage de l'exemplaire conservé au Louvre. Tout le monde sait qu'une des particularités les plus glorieuses du grand musée national de la France est de surpasser tous les autres par le nombre et l'importance des œuvres sorties de la main de ce grand homme. On peut même dire que, du très petit nombre des peintures de Léonard aujourd'hui conservées, la presque totalité est au Louvre. Parmi celles-ci quelques-unes sont, il est vrai, contestées dans les travaux critiques les plus récents, et nous savons que les opinions des connaisseurs étrangers sont partagées au sujet même de la *Vierge aux rochers*. Les discussions qu'a fait naître ce tableau viennent de se ranimer, depuis que la National Gallery est entrée en possession d'une réplique de cette composition, que l'on a voulu tout d'abord considérer à Londres comme un original. On ne saurait imaginer un sujet plus digne d'examen que la confrontation critique de ces deux peintures. Elle devait naturellement s'imposer à M. Richter, qui, depuis de longues années, s'est voué à l'étude des œuvres et des écrits de Léonard[2].

Il n'est pas douteux que ces deux peintures ne soient d'origine ancienne. L'histoire de leur provenance comme leur aspect en font foi. Mais est-il possible d'admettre que Léonard ait exécuté deux fois une composition aussi importante, ainsi qu'on l'a voulu soutenir? Cette explication

1. Nous apprenons que le chef-d'œuvre de Sébastien dal Piombo (la *Résurrection de Lazare*) a presque repris sa splendeur originaire, après avoir été soumis récemment à un habile nettoyage (G. F.).

2. *The Literary Works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from original manuscripts,* by Jean-Paul Richter. London, Morston, Sampson Low and Co; 1883, 2 vol. gr. in-4°, illustrés de nombreuses gravures. Nous rendrons compte ultérieurement de ce remarquable ouvrage, qui complète et commente, pour ainsi dire, la publication intégrale des manuscrits, entreprise par M. Ravaisson-Mollien et dont le deuxième volume vient de paraître (N. D. L. R.)



Moroni pinx. A Gilbert sc

LE TAILLEUR
(National Gallery de Londres.)

Gazette des Beaux-Arts. Imp Eudes

est un expédient commode, auquel on a eu recours, comme pour la célèbre madone de Holbein à Dresde, dont l'original se trouve, sans contredit, à Darmstadt.

Si l'exemplaire du Louvre a été directement exécuté par Léonard pour François Ier, on sait, d'autre part, que celui qui vient d'être acquis de lord Suffolk est le tableau que cite Lomazzo comme œuvre du Vinci se trouvant à la fin du XVIe siècle dans l'église de Saint-François à Milan, et qui passa en Angleterre en 1796, acheté comme copie par le peintre Hamilton au prix de trente ducats.

Les arguments *à priori* ne suffisent point à M. Richter. L'examen comparatif des deux peintures l'amène à une conclusion formelle en faveur de de celle du Louvre, contrairement à l'opinion des critiques anglais, qui ont proclamé avec unanimité l'authenticité du tableau de lord Suffolk. Malgré que l'exemplaire du Louvre ait sensiblement poussé au noir dans beaucoup de parties et ne soit pas exempt de retouches, M. Richter y reconnaît tous les signes de l'exécution personnelle du maître, notamment dans le ton général de la couleur, le traitement des cheveux et le clair-obscur qui enveloppe les carnations.

Le courage et l'impartialité avec lesquels M. Richter a abordé cette question brûlante sont tout à fait dignes d'éloge. L'autorité qu'il y a apportée donne à son jugement une valeur scientifique indiscutable.

GUSTAVE FRIZZONI.



LA

COLLECTION DE MÉDAILLONS DE CIRE

DU MUSÉE DES ANTIQUITÉS SILÉSIENNES

A BRESLAU



On connaît le goût qu'eut le XVIe siècle pour les galeries et les recueils de portraits. Afin de satisfaire ce goût, devenu une mode, les artistes employèrent tous les procédés qui étaient à leur portée. Ils nous ont légué ainsi des séries de peintures, de dessins, de gravures, de sculptures, d'émaux, de camées, d'intailles, de médaillons exécutés en or, en argent, en bois, en pierre lithographique, en bronze ou en cire qui retraçaient très exactement la physionomie de la société du temps, principalement à la cour des Valois, et formaient des recueils correspondant à ce que sont, de nos jours, nos albums de photographies.

Malheureusement, des accidents de toute sorte ont désuni et dispersé, presque toujours, les divers éléments dont se composait chacun de ces ensembles. Aujourd'hui, telle collection publique ou privée présente isolément l'image de tel ou tel personnage, transmise jusqu'à nous par tel ou tel procédé. Mais, en dehors des livres manuscrits ou imprimés, on ne trouvera nulle part aucun ensemble complet. Seuls, quelques recueils de miniatures ou de dessins au crayon, d'ailleurs très rares, nous sont

parvenus à peu près intacts [1]. Quant aux suites de portraits obtenues par d'autres moyens, nous n'en connaissons aucune en France qui soit conservée intégralement dans son état primitif. La plus importante que nous ayons rencontrée jusqu'ici est la collection des médaillons de cire exposée au musée de Cluny [2] avec les boîtes originales qui les renferment depuis leur exécution. Je crois donc utile de signaler une autre collection de médaillons de cire exposée au musée des antiquités de Silésie, à Breslau. Cette suite, très riche encore, sinon absolument complète, est très finement exécutée, et, à part Luther et Mélanchthon, ne représente que des personnages français. Voici la liste des portraits, d'après leurs légendes :

MARTIN LUTHER.

MÉLANCHTHON.

LE CHANCELIER OLLIVIER. — François Olivier, chancelier de France, né en 1497, mort le 30 mars 1560.

CLÉMENT MAROT. — Le poète célèbre, mort en 1544.

1. Les *Archives de l'Art français* (tome V, p. 42) ont publié un texte curieux, qui nous donne une idée très précise de ce qu'étaient ces recueils dans leur état primitif : « Pour la Royne mère, pour envoyer à Madame de Savoye, un livre selon la grandeur des peintures qui se'n suivent. Le Roy François premier; le Roy Henry; feu Monsieur le Dauphin; feu Monsieur d'Orléans; la Royne Claude; feu Madame; la feu Royne d'Escose; Madame de Savoye; la feu Royne de Navarre; la Royne de Navare a presant; le prince de Navarre; le feu Roy François second; le Roy; M. d'Orléans; Monsieur le duc d'Anjou; M. d'Alanson; la Royne, mère du roy; la royne d'Espagne; Madame de Lorayne; Madame; les deux besones (c'est-à-dire jumelles); la Royne; le roy d'Espagne; le roy d'Escose; la royne d'Escose; M. de Savoye; M. de Lorayne; les ynfants d'Espagne; les fils et filles de Lorayne; le prinse de Piémont. » Cf. également dans les *Archives de l'art français* (tome III, p. 49 et suiv.) de précieux renseignements sur les collections de portraits peints et dans les *Nouvelles archives de l'art français* (2e série, tome II, p. 27) deux lettres de Catherine de Médicis au sujet des portraits de ses enfants. — Consultez aussi la *Galerie de portraits de Duplessis-Mornay au château de Saumur*, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2e période, tome XX, p. 162-168, 211-228) par B. Fillon et les *Portraits aux crayons des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliothèque nationale*, par Henri Bouchot. Paris, Oudin, 1884, in-8°.

2. Voici la liste des médaillons exposés au musée de Cluny, nos 1308 à 1322 du Catalogue : Louis XII, roi de France; Anne de Bretagne, reine de France; François Ier, roi de France; Charles-Quint, empereur; la Royne mère, Catherine de Médicis; Charles IX, roi de France; le duc de Guise; feu M. le Prince de Condé; le duc de Savoie; la duchesse de Savoie; la duchesse de Nemours; la Royne de Navarre; Clément Marot. Le diamètre est de 0m,10. Une autre cire, conservée sous le n° 1323, d'un travail analogue et datant de la même époque, représente Jean-Philippe, comte palatin du Rhin.



Le cardinal de Bourbon. — Louis, cardinal de Bourbon, né le 2 janvier 1493, mort le 17 mars 1556, ou plutôt, Charles, cardinal de Bourbon, né le 22 décembre 1520, mort le 9 mai 1590.

Feu monsieur d'Orléans. — Charles, duc d'Orléans, fils de François Ier, mort le 8 septembre 1545.

François II, roi de France.

Royne d'Escosse. — Marie Stuart.

Henri II, roi de France.

Royne Mère. — Catherine de Médicis.

Madame la duchesse de Valentinois. — Diane de Poitiers.

Charles IX, roi de France.

Monsieur d'Alanson. — François, duc d'Alençon et d'Anjou, frère de François II, de Charles IX et de Henri III, né le 11 mars 1554, mort le 10 juin 1584.

Monsieur d'Anjou. — Henri III.

Royne de Navarre. — Jeanne d'Albret, ou plutôt Marguerite de Valois.

Un personnage sans nom.

Le comte Ringrave. — Jean-Philippe, comte palatin du Rhin, colonel des Reîtres au service de la France, mort en 1566.

Monsieur de Guise. — François de Lorraine, deuxième duc de Guise, né le 17 février 1519, mort le 24 février 1563.

Feu le cardinal de Lorraine. — Jean, cardinal de Lorraine, dit de Guise, né en 1498, mort le 18 mai 1550.

Cardinal de Sens. — Louis de Lorraine, cardinal de Guise, archevêque de Sens, né le 21 octobre 1527, créé cardinal le 22 décembre 1553, mort le 24 mars 1578.

Nous n'avons pas besoin d'insister sur l'intérêt qu'offre une telle suite de portraits choisis parmi les célébrités de la cour des Valois. Au milieu des membres de la maison royale, nous voyons apparaître quelques-uns des hommes qui étaient le plus en vue ou dont la mémoire était populaire en France dans la deuxième moitié du xvie siècle. La liste est à peu près composée suivant le système connu qui a présidé à la formation de plus d'un recueil de portraits au crayon. Mais nous avons à signaler ici deux raretés iconographiques : le chancelier Olivier et Clément Marot. En choisissant, comme il l'a fait, parmi les hautes personnalités ses contemporaines, le premier possesseur de cette collection nous révèle qu'il n'était pas un pur courtisan et qu'il penchait en même temps vers la religion protestante. A côté de ses maîtres, ou des princes qui pouvaient le devenir, vis-à-vis de quelques hauts fonctionnaires de l'État, il a réservé une place au moine réformateur dont il avait plus ou moins ouvertement embrassé la doctrine, et il n'a pas dédaigné de s'intéresser concurremment à la physionomie d'un simple poète.

Tous les médaillons que nous signalons sont renfermés dans de petites boîtes de cuir circulaires et uniformes, décorées, sur le couvercle, de dorures aux fers élégants, comme les reliures du temps de Charles IX.

C'est bien certainement sous le règne de ce prince que furent rédigées les inscriptions françaises tracées sur le fond bleu auquel ces portraits sont appliqués; car Charles IX y est désigné comme roi de France, tandis que son frère, Henri III, monté en 1573 sur le trône de Pologne, en 1574 sur celui de France, n'est qualifié que du titre de duc d'Anjou et



CATHERINE DE MÉDICIS.

(Médaillon de bronze. — Musée du Louvre.)

que son dernier frère, François, porte encore le nom de *Monsieur d'Alençon.*

Il est facile de se rendre compte de la valeur et de l'effet de ces charmants portraits en regardant un médaillon de Catherine de Médicis, bronze possédé par le Louvre (*Catal. des bronzes*, C. 106). La reine, jeune encore, en buste et de profil à gauche, porte une robe à guimpe montante, munie d'un collet droit et très haut. Ce bronze est la reproduction ou l'imitation de l'une des cires de Breslau, ou plutôt il a été exécuté d'après un modèle commun. Nous remarquerons à ce propos qu'on aurait tort de mépriser ce qui a survécu de ces suites de portraits-médaillons en cire du XVIe siècle, objets de pacotille dans certains cas, mais toujours de la plus haute signification iconographique. Ces travaux,

si humbles qu'ils paraissent quelquefois, sont, de plus, dans d'étroits rapports avec la gravure en médailles de la même époque.

On sait ce que cet art a produit. C'est à lui que nous devons les merveilleux médaillons de bronze des Valois[1]. Les plus grands artistes ne dédaignaient pas d'appliquer leur talent à ce procédé des portraits-médaillons de cire, procédé qui s'imposait d'ailleurs à tous les faiseurs de médailles. L'orgueilleux Benvenuto Cellini modela lui-même de ces petits portraits destinés à être contenus dans des boîtes. On a déjà cité un article de l'inventaire dressé après le décès de l'artiste et ainsi conçu : « Due scatolini di ritratti del serenissimo principe abbozzati. » M. Eugène Plon a publié récemment dans la *Gazette des Beaux-Arts*[2] un portrait de Francesco de' Medici exécuté en cire par Benvenuto et envoyé en cadeau à Bianca Cappello par le duc de Toscane. Leone Leoni avait fixé dans un médaillon de cire de très petites proportions les traits du visage de Michel-Ange et le résultat de son travail a été retrouvé et publié par M. Drury-Fortnum[3]. Les deux Philippe Danfrie, père et fils « tailleurs généraux des monnoies de France » modelèrent, comme en font foi les textes relevés par Jal, de nombreux portraits de cire dont quelques-uns nous sont vraisemblablement parvenus sans que nous sachions encore les reconnaître. Mais, sans même parler de ces pièces exceptionnelles, il suffira, pour achever de recommander à l'attention des collectionneurs ces suites de portraits de cire, de rappeler que quelques-uns d'entre eux sont, vis-à-vis de certaines médailles de bronze, dans des relations identiques avec celles qui existent entre un grand nombre de *crayons* du XVIe siècle et les émaux de Léonard Limosin et de son école[4].

Dans la collection des portraits de cire du Musée des antiquités silésiennes, dans la présence de ces rares objets au fond d'une des provinces les plus orientales de l'Allemagne, faut-il voir la trace du passage de quelque seigneur huguenot échappé à la Saint-Barthélemy, apportant avec lui, en 1572, dans le refuge où il abrite sa conscience, un souvenir de la patrie française? Faut-il y voir, au contraire, un témoignage du luxe introduit dans le royaume voisin, en Pologne, par la noblesse de France, lorsque le duc d'Anjou, depuis Henri III, vint, en 1573, s'installer mo-

1. Voyez sur ces médaillons une excellente note de M. de Montaiglon dans les *Nouvelles archives de l'art français*, tome Ier, p. 200 à 211.

2. Octobre 1883, p. 279 et suiv.

3. *On the original portrait of Michel-Angelo by Leo Leone, il cavaliere Aretino*, 1875. Extrait de l'*Archæological Journal*, vol. XXXII, n° 125.

4. Voy. *Un Émail de Léonard Limosin, exposé dans la Galerie d'Apollon, au Musée du Louvre*. Paris, 1876, in-8°, p. 6 et 8.

mentanément dans ces lointaines régions? Rien de plus naturel, en effet, que de rencontrer à Breslau, sur la frontière polonaise, entre Varsovie et Cracovie, dans le voisinage de la route suivie par le cortège royal, quelque épave du règne éphémère du prince français. Quoi qu'il en soit de ces conjectures, on doit reconnaître que la date d'exécution des médaillons — nécessairement antérieure à l'élection de Henri III au trône de Pologne, en 1573, et postérieure au moins par ses inscriptions à l'année 1560 — concorderait pleinement avec ces deux explications.

LOUIS COURAJOD.

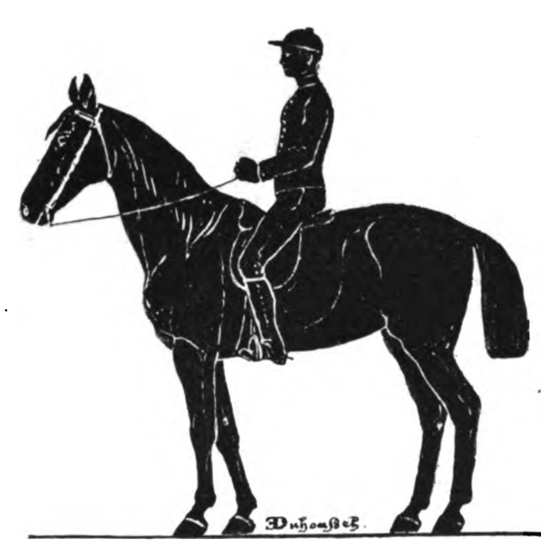


LE CHEVAL DANS L'ART

(TROISIÈME ARTICLE [1].)

IV.

CONNAISSANCE DE L'EXTÉRIEUR.



Le but le plus élevé de l'artiste est d'émouvoir en atteignant la perfection que devrait donner la nature dans ce qu'elle a de beau. Les modèles choisis parmi les hommes répondant le mieux à ce désir ont des imperfections et même des défauts qu'on doit tendre à supprimer, en ne s'éloignant que très peu de la forme réelle, pour la rendre vraisemblable par l'accumulation des qualités sur un seul sujet. Il est donc nécessaire de ne rien ignorer des rouages et du fonctionnement de la machine, afin de la perfectionner dans le sens de la plus-value de son effort.

Raphaël définissait l'idéal comme étant, non la chose telle que la nature la fait, mais comme elle devrait la faire.

Les peintres de la Renaissance nous offrent le remarquable exemple de leur constante préoccupation de chercher le beau, pour l'espèce hu-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXVIII, p. 407 et t. XXIX, p. 46.

maine, dans l'étude du nu basée sur l'anatomie, présidant toujours à une attitude ou à l'accomplissement d'un geste.

Le squelette fournit, dans le cheval comme dans l'homme, la véritable base des apparences extérieures.

La science anatomique étant la constatation du vrai, donne le caractère et le mouvement, non pas par la connaissance de la position des masses musculaires devenues inertes, mais dans les formes diverses que la contractilité leur fait subir sur le vivant ; en appropriant cette étude à un sujet, c'est le seul moyen de le rendre expressif et de le mobiliser suivant l'ordre naturel.

Le travail de l'artiste est destiné à produire une impression aussi bien sur la masse que sur les érudits. Que le spectateur soit instruit ou que le goût seul le guide, il est rare qu'un geste mal interprété ne produise sur lui un mauvais effet; la seule différence est que l'un raisonnera son impression, tandis que l'autre aura seulement le sentiment de la chose défectueuse dont il s'éloignera peu satisfait.

L'œil qui voit juste, l'habileté de la main, ne suffisent pas pour faire de l'art; l'instinct du beau, l'imagination, le pittoresque qui en sont le côté élevé, font appel à la science professionnelle, aussi nécessaire que l'outil, afin de simplifier la traduction pratique de l'idée artistique.

Tout enseignement doit se mettre à un point de vue général, tendant à développer le germe d'une aptitude spéciale pour aplanir la route de ce but déterminé. Ce n'est aucunement porter atteinte à l'imagination que de s'attarder à l'étude physique, non pas en se fatiguant à une recherche n'aboutissant qu'à former des ouvriers d'art, mais en acquérant les connaissances qui consacrent réellement l'artiste.

Le *jugement* seconde l'imagination et traduit la pensée par le choix du sujet. La *forme*, qui saisit et impressionne le public, fait un appel aux sens, et c'est ce complément indispensable auquel doit tendre l'éducation artistique. Il faut donc traduire le mouvement vrai par la justesse du dessin, mettant le geste absolument en rapport avec le contour animé de l'homme et des animaux.

L'erreur produite par l'illusion des sens ne se corrige qu'en habituant la main à reproduire la nature, afin d'arriver, par l'expérience, à l'exactitude du tracé. La rectitude des contours et le sentiment d'un modelé dont on connaît les dessous, permettront alors de traduire la pensée, de composer un sujet en idéalisant, au besoin, les types connus, mais avec les vitalités respectives qui leur impriment le cachet de la vraisemblance en leur donnant l'illusion de la réalité.

L'utilisation artistique du cheval fut, pendant des siècles, une conven-

tion comportant de graves erreurs anatomiques. Cela tenait à ce que les peintres, faisant école, dédaignaient l'exactitude de la représentation animale.

Il est regrettable que Phidias ou Lysippe n'aient pas traité cette question dans leur temps, comme Polyclète le fit plus tard pour l'étude de l'homme en général, lorsqu'il établit la mesure dite *canon*, résumant ainsi les proportions d'ensemble du corps humain les plus rapprochées de la nature.

Ce canon était une formule intelligente, répondant au besoin d'assigner un point de départ à l'imitation de la forme, un résumé bien équilibré, dans lequel tout était prévu avec les meilleures conditions d'exactitude.

Pline, dont l'érudition était grande, ne manquait pas, en en parlant, de dire que Polyclète avait établi une base sur laquelle s'opéraient les changements nécessaires, particularisant les individus que les divers mouvements font vivre en dehors de l'immobilité, *règle* permettant seule de fixer des chiffres sur des endroits bien définis, les têtes d'os, par exemple, procédé comparatif obligeant à rester dans le vrai.

Cette *règle* n'était pas un assujettissement absolu, l'art se tenant au-dessus d'une reproduction servile et anatomique d'un seul modèle. Le statuaire grec en la respectant a cependant toujours idéalisé les types, appropriant à chacun le développement de la musculature qui devait caractériser un sujet d'élite par l'accord de toutes ses parties. En cela, les Grecs purent motiver la phrase si juste du professeur Vincent, écrite il y a plus d'un siècle : « L'art exige que l'image surpasse le modèle en beauté, en élégance, en vérité même, et cette expression n'est point hasardée, car le vrai pittoresque est anéanti dès qu'il paraît moins vrai que le naturel, et n'existe en effet que lorsqu'il frappe plus fortement la vue et l'esprit que n'eût fait l'objet réel. » C'est en voulant donner des préceptes pour connaître et dessiner les chevaux, que l'auteur s'exprimait ainsi. Nous déplorons qu'un tel enseignement ait trouvé si peu d'imitateurs au XVIII[e] siècle et même de nos jours.

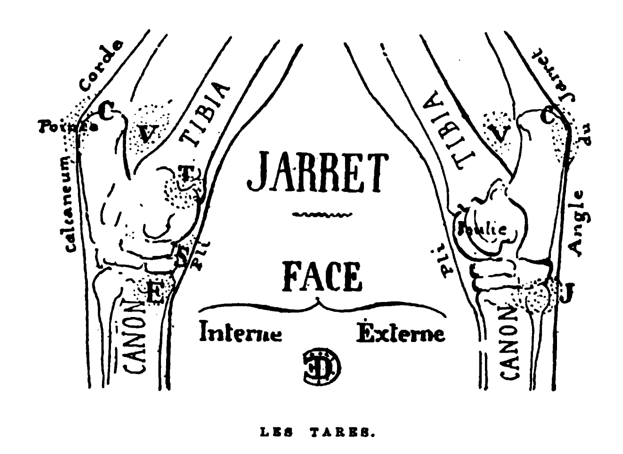
En parlant des *proportions* du cheval, on se propose de familiariser l'œil avec les formes qui lorsqu'on l'examine influencent le choix. Il est donc nécessaire que cette appréciation, pour être valable, soit légitimée par la connaissance de quelques notions anatomiques absolument indispensables, afin d'appliquer, en présence de l'animal, un enseignement théorique.

La pratique seule donnera le coup d'œil utile au connaisseur pour émettre tout de suite un jugement sérieux.

Nous désirons amener les amateurs de chevaux à ne pas s'en tenir à la routine et au jargon du turf, mais bien à connaître l'extérieur du cheval par l'observation et la comparaison, seule manière de bien juger les beautés et les défauts de l'animal qu'on veut étudier.

Dans ce but, nous indiquerons d'abord, en quelques mots, ce qui paraît une anomalie attirant l'attention en raison du contour insolite qu'elle apporte à la symétrie de la forme. Ce trouble, dont la constatation s'accuse par le soulèvement de la peau, est une dépréciation appelée *tare,* englobant sous ce terme générique l'origine osseuse aussi bien que la tumeur.

Ces tares sont des défectuosités accidentelles ou permanentes, qui



LES TARES.

diminuent plus ou moins la valeur de l'animal, selon leur gravité provenant de l'usure, des efforts ou même de vices de constitution des parties. Nous citerons les principales, qui sont aux jambes. Il est bon de les connaître, parce qu'elles peuvent mettre obstacle au fonctionnement de l'articulation du jarret, laquelle est le centre de la puissance musculaire, de l'impulsion locomotrice.

Les tumeurs *molles* sont nommées *capelets, vessigons, solandres.*

Le capelet (C) est un engorgement qui cercle le calcanéum à son sommet, dit pointe du jarret. Il se produit à la suite d'un frottement prolongé ou de coups.

Les vessigons (V) sont des tumeurs synoviales mobiles qui apparaissent sur un ou sur les deux côtés de la corde tendineuse du jarret et en comblent le creux existant entre cette dernière et le tibia.

Les solandres (S) sont des crevasses au pli du jarret.

Les tumeurs *dures,* qui affectent la partie qui nous occupe, sont des

sécrétions tenant de la substance osseuse ; on les désigne sous les noms d'*éparvins, jardes, courbes.*

L'éparvin (E) survient à la partie latérale *interne* et supérieure du canon; il se traduit souvent par une flexion convulsive et précipitée du membre, qu'on désigne par l'expression de *harper* ou *trousser.*

Le jardon ou jarde (J) est situé à la face latérale externe et postérieure ; il commence au haut du canon, à sa jonction avec la tête du péroné. La jarde écarte les tendons fléchisseurs du pied, les fait dévier en arrière et gêne leurs mouvements. Ces végétations osseuses peuvent s'étendre sur l'articulation et en arriver à souder les petits os de façon à l'ankyloser.

La courbe T est placée en dedans du jarret sur l'extrémité inférieure et interne du tibia. — Celui qui voudra dessiner le cheval se trouvera, en copiant la nature, devant des particularités qu'il lui appartiendra de juger, ce qu'il ne sera à même de faire, avec fruit, que s'il connaît la forme de l'animal, par les différentes saillies musculaires d'un cheval type, parfaitement établi sur ses rayons osseux, dont les têtes constituent les bases apparentes du canevas de son sujet.

La première chose était de prémunir contre les défectuosités accidentelles figurant trop souvent sur les animaux de nos expositions de peinture et que la sculpture souligne un peu plus. Il ne suffit pas que l'artiste vous affirme qu'*il fait ce qu'il voit,* il faut que son éducation artistique l'autorise à dire qu'*il sait ce qu'il voit.* Un connaisseur n'admettra jamais qu'un sculpteur sachant donner une tournure magistrale à une statue équestre, puisse ne pas en choisir la monture avec les jarrets sains et les pieds viables.

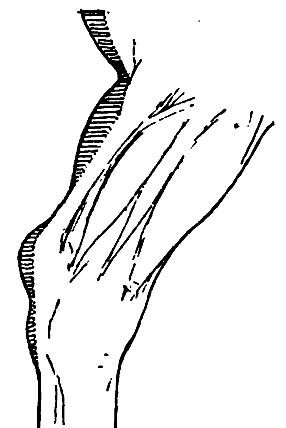
En résumé, on n'arrivera à la réussite complète d'une œuvre de ce genre que lorsqu'on réunira le plus d'éléments perfectionnés de la constitution réelle des animaux reproduits.

Évidemment, sous ce rapport, on a toujours péché par défaut d'études sérieuses.

Il n'est pas nécessaire de remonter, comme sculpture, jusqu'aux antiques pour trouver les jarrets malades des différents centaures des musées de Rome et de Naples ; nous avons, dans nos collections du Louvre, beaucoup de ces interprétations défectueuses; mais ces sortes de *courbes* insolites paraissent dériver de la même origine, prenant naissance sur les pégases de l'anciene mythologie, elles furent acceptées sans contrôle jusqu'au XIXe siècle. Nous avons journellement sous les yeux, soit en marbre, soit en bronze, au Louvre et dans les monuments publics, des statues et des bas-reliefs signés Francheville (1548), Anguier (1604†1669), Pierre

Puget (1622†1694), Girardon (1630†1715), Antoine Coysevox (1640†1720), Desjardins (1640†1691), Guillaume Coustou (1678†1746), Edme Bouchardon (1698†1762) qui témoignent de ce fait.

En jetant les yeux sur le dessin d'un jarret conforme au type des peintres et des sculpteurs anciens, dans lequel nous avons inscrit le profil d'un jarret sain, on reconnaîtra, d'après la place des tares ci-dessus mentionnées, que le *capelet* s'y joignait à la *jarde* comme règle de construction constante, en dehors même d'un développement anormal remplaçant la sécheresse voulue de la *corde* si active de la puissante articulation qui nous occupe.



On doit trouver sur le cheval qu'on examine, pour qu'il soit dit *beau*, une certaine unité harmonieuse de laquelle il n'est pas indifférent de tenir compte, car elle se rencontre souvent chez l'animal vigoureux et de bon service.

L'assemblage bien combiné de la construction interne répond alors à un extérieur dont les parties se groupent symétriquement dans des rapports qui frappent l'œil.

Ici se présente tout naturellement la question de demander ce qui doit guider le *droit* à bien juger. On y répondra en disant que c'est en se basant sur l'expérience des règles réduites à de faciles démonstrations; ces décisions feront loi; on éliminera ainsi, en ne se tenant pas seulement aux apparences, le caprice et la routine qui ne peuvent concevoir qu'une opinion erronée du sujet.

Ceux qui s'occupèrent sérieusement des proportions des chevaux n'ont pas cherché à construire un type exceptionnel, contenant la réunion de toutes les régions qui, prises séparément, offrent des beautés et des perfections individuelles. La pratique démontre bien vite qu'une telle association est impossible, lorsqu'on veut l'astreindre à l'ensemble réellement donné par la nature; celle-ci ne se prête nullement aux vœux d'un fonctionnement d'élite, dont l'agencement général atteindrait le *summum* des aptitudes, et nous impose le besoin de dire simplement la vérité s'appuyant sur des preuves bien établies et bien démontrées.

V.

PROPORTIONS

Les proportions relatives sont la conséquence de la mensuration d'un grand nombre de chevaux, répondant aux rapports d'ensemble les plus favorables à un fonctionnement avantageux et produisant une symétrie parfaite.

Tous les chevaux ne sont pas construits de la même manière les uns par rapport aux autres; personne n'ignore qu'il y en a de grands, de petits, de courts, de longs, sans qu'il soit nécessaire de particulariser ces dissemblances; mais la règle dont nous parlons doit être générale, s'adapter à tous et, individuellement, les mêmes *proportions* peuvent s'appliquer, quoique, entre eux, les animaux varient de formes; car ils tiennent toujours un peu des contrées où ils sont nés, mais leur espèce ne change pas, et chaque individu porte en *lui-même* la base de sa mensuration.

C'est Bourgelat, le célèbre fondateur des écoles vétérinaires, dans son remarquable traité de la conformation extérieure du cheval, qui, après mûr examen, établit le premier les proportions se rapportant le plus, dans leur ensemble, au bon cheval *de son époque*.

Combien d'erreurs, depuis lui, se sont produites et propagées par ceux qui voulurent quand même réfuter le maître, sans s'astreindre à passer réellement par l'étude sérieuse de la nature, la seule qui eût fait droit à leurs *appréciations*, si elles eussent été réalisables. Il n'en restera que la fiction d'un louable désir, sans doute, mais que le *fait* ne confirmera malheureusement jamais.

Le dessin déclaré un peu primitif de Bourgelat s'éloigne moins de la nature que les combinaisons, plus ou moins excentriques, de ceux qui le dénigrèrent sans raisons valables.

L'étude constante des proportions dont, en principe, tous les hippologues admettent les règles, amènera certainement à la découverte de compensations pour les dissemblances, mais, jusqu'ici, les progrès de cette science restent un peu stationnaires. C'est une question capitale intéressant les éleveurs. Pour la résoudre il faudra du temps et des aptitudes spéciales.

Il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de formuler absolument l'idée du *beau*. Nous devons, lorsque nous nous occupons des

animaux, décrire les détails musculaires qui constituent la puissance et la vitesse, enseignement aussi utile à l'homme de cheval qu'à l'artiste. Ce dernier chercherait vainement, à notre époque, à créer un type conventionnel dont son imagination ferait les frais.

Ce n'est que par une longue pratique qu'on apprend à juger le cheval; il ne faut donc rien négliger de ce qui peut amener à ce résultat, fruit de l'observation bien étayée sur une base facilement appréciable. Des expériences, journellement continuées, me prouvèrent qu'il fallait encore s'en tenir à la longueur de *la tête*, comme étant la meilleure mesure comparative applicable aux divisions du cheval. C'est l'unité choisie par Bourgelat, parce que, parfaitement définie, elle offrait le moins de chance d'erreur.

Les animaux, ainsi que les hommes, varient de formes en raison du sol, de l'alimentation et des habitudes; on doit en tirer la conséquence qu'un animal, parfait dans les dimensions de toutes les parties de son corps, sera un type irréalisable dont les beautés de détails sont éparses dans la masse des individus.

Mais nous cessons de rester dans l'hypothèse des souhaits pour entrer dans le domaine de la vie réelle, si le plus grand nombre des chevaux à l'étude présentent la longueur d'une fraction choisie d'un sujet, presque constamment dans le même rapport avec telle autre mesure d'une autre partie du même individu ; c'est cette répétition soutenue de la longueur de la tête, dans de nombreuses expériences, qui me permet d'affirmer, avec nos premiers maîtres, que la tête est toujours la meilleure unité comparative. Ce choix est justifié par sa facile délimitation.

Afin de rendre plus net l'énoncé que nous allons faire des proportions au moyen d'une figure, nous avons placé autant que possible les noms sur les différentes parties qu'ils désignent et des lettres aux extrémités des lignes pour suivre nos explications sur le dessin de profil; il y a, au coin de la planche, une petite échelle permettant la vérification au compas.

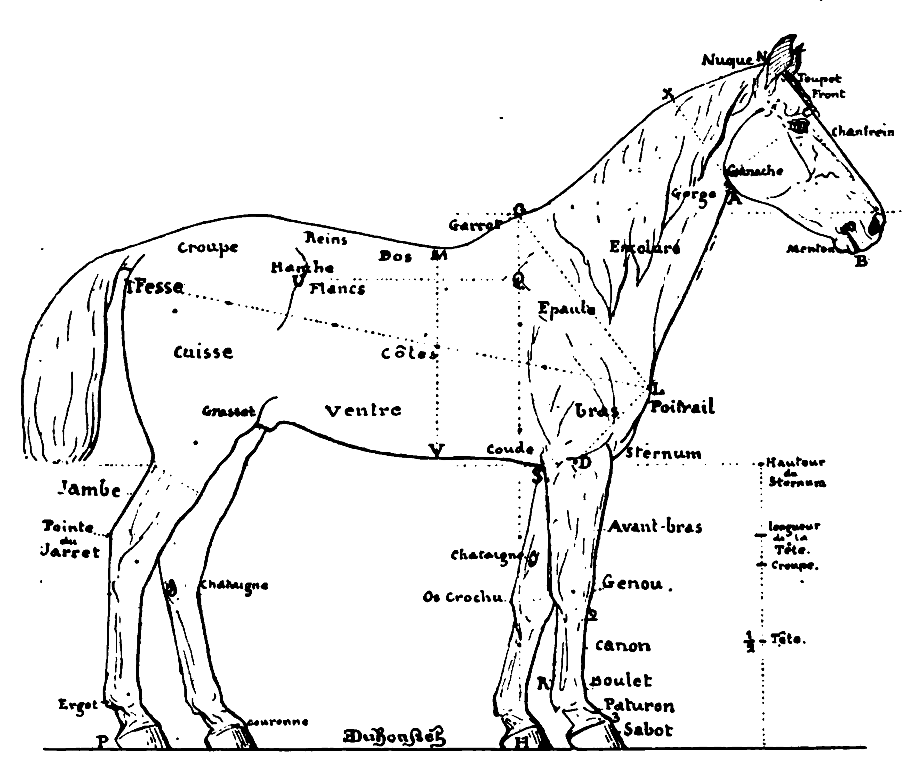
La *hauteur* du cheval ou sa taille se mesure sur la verticale H.G du sol au garrot.

Sa *longueur* se prend de l'extrémité antérieure du bras, dite pointe de l'épaule L, à I, pointe de la fesse, terminaison du bassin.

L'exemple que nous donnons est un animal ayant deux fois et demie la longueur de sa tête dans ses grandes dimensions, égalité se rencontrant assez souvent sur des types bien constitués et de bon service, pour qu'une démonstration s'appuie sur un cheval ainsi établi.

C'est, comme nous l'avons dit plus haut, la longueur de la tête N.B qui

nous servira d'unité de mesure; nous la portons du garrot G à la pointe de l'épaule L. — De M en V, c'est-à-dire du plat du dos au-dessous du ventre et aussi, tangentiellement à l'épaisseur de l'animal, prise latéralement à la même section. — Du point Q, extrémité postérieure de l'épaule du côté de l'angle dorsal, à la pointe de la hanche U. — Du sol P à la



PROPORTIONS DU CHEVAL ET NOMENCLATURE.

pointe du jarret et, de là, à la jonction du grasset avec le ventre. — Du sternum S au-dessous du coude; en R, pour les grands chevaux; c'est le dessus du boulet, chez les autres le milieu ou le bas de celui-ci.

Pour obtenir la longueur comparative de la croupe U.I qui est toujours de quelques centimètres moindre que celle de la tête, on prend sur cette unité N.B, de N nuque, au point O commissure des lèvres.

La moitié de la tête, correspondant à hauteur de l'œil, à la distance du front C au-dessous de la ganache, prise perpendiculairement à la direction générale, offre le moyen de prévenir des erreurs de dessin en l'appliquant à des parties bien définies de l'animal, ainsi au profil de l'encolure AX, sous la tête. — De l'œil au naseau. — Du dessous du genou 2, à 3, à la

couronne, au-dessus du sabot du pied de devant, cette distance fut toujours exagérée dans l'œuvre de Carle Vernet qui, en outre, amincissait et allongeait, plus que de raison, les canons des membres antérieurs. Enfin on portera cette longueur de la demi-tête, de L en D, c'est-à-dire suivant l'os du bras ou humérus, de sa pointe à la rencontre du radius. Nous tenons d'autant plus à appeler l'attention des artistes sur la dimension du bras, par rapport à la tête, qu'en négligeant de s'en rendre compte de graves erreurs en résultent. Phidias commit cette faute et beaucoup de peintres et de statuaires après lui.

On désigne sous le nom de *bipède* deux membres pris ensemble.

Le *centre de gravité*, auquel il est difficile d'assigner une place bien définie, est un peu en arrière du passage des sangles, dans le tiers inférieur du corps du cheval, lorsque l'animal est *placé* dans un état de station le disposant aux allures régulières, ainsi que nous l'expliquerons plus tard.

Le *plan médian* doit s'entendre du plan vertical passant par la colonne vertébrale et le centre du sternum, en partageant le corps de l'animal en deux moitiés latérales symétriques.

La *base d'appui* est constituée en amenant les membres à compléter sur le sol les points extrêmes d'un trapèze dont les grands côtés égaleraient les trois quarts de la longueur du cheval.

Le côté gauche du cheval étant celui dont on chausse le premier l'étrier, est dit *côté montoir*. On a l'habitude de se servir du mot *jambe* pour désigner indifféremment l'un des quatre membres de l'animal; la dénomination de *jambe* doit être réservée seulement pour les *membres postérieurs*.

La *battue* est un bruit perceptible à l'oreille, produit par le choc du pied sur la terre; elle y laisse sa *trace*, que l'œil constate ainsi que l'*empreinte* faite par la *foulée*, impliquant l'idée d'une pression.

On appelle *soutien* l'action d'un membre levé dans la direction en avant, en arrière et de côté.

L'*appui* se dit de l'effort d'un membre sur le sol, en quelque sens que ce soit, ce membre se mouvant autour du sabot fixe sous sa pression.

La première idée des proportions du cheval a dû venir, non pas d'un calcul ni d'une hypothèse, mais bien de la comparaison d'animaux qui réunissaient les meilleures conditions comme beautés et aptitudes; cela permit tout naturellement de déduire les exagérations qu'il est bon de faire connaître aux artistes. Les conséquences à en tirer furent tout de suite apparentes, on comprit qu'une tête *très longue* était pesante à la main et gênait l'action du mors comme sûreté et précision.

La tête *trop courte* est plus maniable et on la préfère généralement; encore faut-il, pour rester gracieuse, qu'elle soit portée par une encolure souple, ni épaisse ni forte, un cou court étant ordinairement résistant à la bride.

L'encolure trop longue, souvent maigre et faible, supporte mal la tête, surcharge l'avant-main et peut obéir aux aides d'une façon saccadée.

Un cheval est *trop haut* par le développement du thorax au détriment des membres, dans ce cas il manque de légèreté ; ou par la longueur de ces derniers, alors il court la chance de se ruiner par faiblesse.

Le manque de *hauteur* provient aussi d'un corps grêle ou de membres courts avec les inconvénients qui en résultent ; trop bas seulement du devant, les membres antérieurs se fatiguent; trop bas du derrière, ce sont les *jambes* qui souffrent.

Le corps *trop long* sera faible, sans souplesse ; il usera sa force pour mettre en rapport un fonctionnement trop éloigné des points d'appui et n'arrivera qu'à produire des allures décousues.

Si le corps est *trop court*, il sera robuste et aura, avec les réactions dures, des allures raccourcies.

VI.

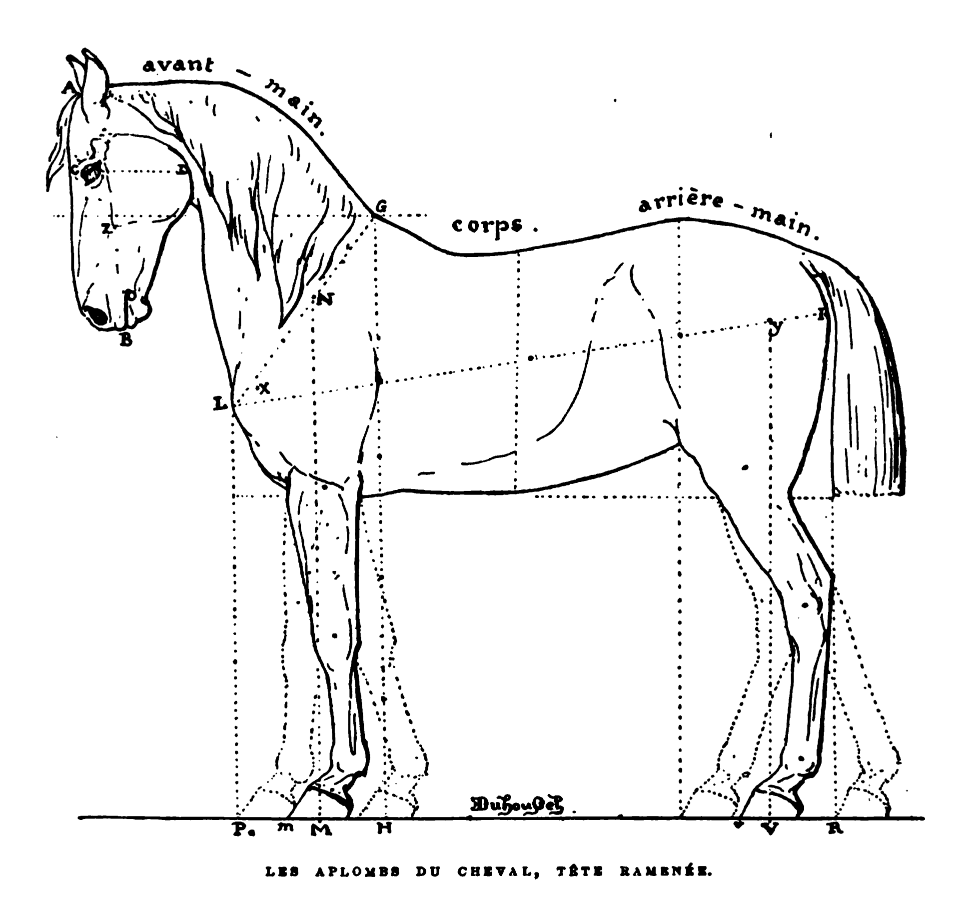
APLOMBS

Beaucoup d'auteurs, à propos de ce qu'il est convenu d'appeler les *aplombs* chez le cheval, se lancèrent dans des dissertations théoriques qui répondraient certainement, comme force et comme vitesse, à la perfection réunie sur un sujet d'élite introuvable. La simple observation de la nature réduit à des hypothèses tous ces raisonnements non basés sur la pratique.

L'examen d'une grande réunion de chevaux *faits*, rendant journellement de bons services, et même de coursiers du turf appelés à des actes exceptionnels de vitesse, nous montre l'angle du jarret se fermant, dans nombre de cas, beaucoup plus qu'on n'a l'habitude de le croire, en un mot; chez le cheval, la verticale touchant l'extrémité des iléons (RI), point extrême de la croupe, et la pointe du calcanéum, ne limite pas, dans sa direction à partir du sol, le tendon qui, postérieurement, longe le canon jusqu'au boulet, mais passe généralement un peu en arrière de celui-ci ; il en résulte (et cela n'est pas un défaut) que l'insertion de la corde du jarret, abordant plus perpendiculairement le calcanéum, les muscles agis-

sent avec une force supérieure. Dans de telles conditions, ce que perd le pas en longueur peut bien être compensé par l'accélération du mouvement.

Une légère obliquité du canon en avant est, en outre, la meilleure disposition pour rendre le cheval maniable et le préparer au *rassembler*,



LES APLOMBS DU CHEVAL, TÊTE RAMENÉE.

attitude servant de premier principe à tout enseignement hippique.

Nous faisons surtout cette remarque pour diminuer l'importance d'exiger, du calcanéum à terre, la verticalité de la ligne limitant extérieurement le canon du membre postérieur, ce qui souvent ne s'obtient qu'en forçant les pieds à se *placer* sous des directions non naturelles, tenant plus ou moins du *camper*, dont l'aspect nous paraît aussi pernicieux que ridicule, n'offrant d'ailleurs aucune compensation à l'*ensellement* provenant de la fatigue des muscles et aidant au ralentissement de l'impulsion locomotrice.

En opposition à ce que nous venons de blâmer, nous ne préconisons

pas le jarret coudé, qui disposerait, outre mesure, l'animal à dépenser sa force en sautant; il userait ainsi ses moyens en pure perte; mais nous croyons, par le fait de l'expérience, que le cheval en santé et *posé librement* ferme toujours un peu l'angle tibio-tarsien. Nous pouvons démontrer par l'observation que, dans cette station, et de profil, la verticale s'élevant du milieu de la paroi des pieds de derrière, V, Y passe à peu près au centre de la cavité cotyloïde Y, où s'opère la rotation supérieure du fémur. L'autre verticale, M, N partageant la moitié du sabot du membre antérieur, coupe le grand axe du scapulum au tiers supérieur de sa longueur.

On sera dans les meilleures conditions lorsque ces deux perpendiculaires au sol intercepteront, sur celui-ci, une distance égalant les 3/4 de la *longueur* de l'animal, ce qui constituera le grand côté de sa *base* normale *de sustentation*. Ainsi M et V, ou *m* et *v*, sont distants d'un espace égalant les 3/4 de la longueur L, I.

Comme il est nécessaire de définir les différentes situations que peuvent affecter les membres du cheval, on dira, en le regardant de profil, qu'il est *campé* du devant, lorsque l'extrémité antérieure des pieds dépassera et même atteindra seulement la limite indiquée par la verticale du poitrail, P, L.

Lorsque la moitié du pied postérieur dépassera, en dehors, la verticale I, R des ischions (pointe de la fesse), le cheval sera *campé du derrière*.

L'animal, toujours de profil, commencera à être *sous lui*, du devant, lorsque la perpendiculaire du poitrail au sol sera plus éloignée de la pince antérieure (m) que le sabot n'est long.

Lorsque le calcanéum s'éloigne de la limite verticale touchant les ischions en s'inclinant sensiblement en avant, le jarret se coude et le canon prend alors une direction amenant le pied à approcher sa pince de la perpendiculaire du grasset au sol; le cheval est alors *sous lui du derrière*.

Nous avons choisi les deux verticales principales résumant les *aplombs*, passant la première par N au tiers supérieur de l'omoplate, la seconde par la cavité cotyloïde Y, parce que ces deux points sont les *centres des mouvements* de l'avant et de l'arrière-main.

Il nous a paru logique, pour que le poids du corps soit régulièrement réparti sur les quatre membres, de prendre comme base de cette ligne active le centre des pieds desdits membres, antérieurs et postérieurs.

De cette façon le mot *aplomb*, qui sert de titre à ce chapitre, définira la pose la plus naturelle du cheval et lui donnera ainsi son véritable sens, utilement applicable et comme soutien et comme direction des agents locomoteurs.

Un peu plus haut, nous avons indiqué la longueur de la base de sustentation ; il importe maintenant d'en définir la trace.

Lorsqu'on regardera un cheval de face, ses pieds de devant seront *bien placés* si les verticales des pointes des épaules partagent les canons et les sabots en deux parties égales.

Si, ensuite, vous vous placez derrière le cheval, les perpendiculaires au sol, touchant les pointes des fesses (ischions), devront partager aussi les calcanéum, les canons et les pieds par le milieu des talons. Les deux jambes, symétriquement situées par rapport au plan médian, auront leurs sabots plus rapprochés de celui-ci que ne le sont ceux des membres de devant, ce qui s'explique facilement, en raison des saillies supérieures des humérus, limitant le poitrail, plus éloignées l'une de l'autre que celles des ischions, terminant le bassin. La trace des quatre pieds fixera les angles d'une base dont la figure linéaire sera toujours un *trapèze* et non un *rectangle*.

C'est donc à tort qu'on indique les deux membres de droite, et ceux de gauche, comme étant, dans des plans latéraux, parallèles à celui du grand axe du corps, puisque l'expérience prouve que les canons postérieurs ne sont pas recouverts par ceux des membres antérieurs, lorsqu'on examine l'animal par devant, ni ces derniers par les autres, quand on le regarde par derrière.

Les explications que nous venons de donner étaient nécessaires pour combattre l'erreur qui consiste à vouloir trouver *l'aplomb* du cheval en dehors de la direction la plus naturelle de ses membres. Nous espérons avoir ainsi établi la *base de sustentation* la plus rationnelle.

Pendant longtemps il fut convenu que les chevaux de Nord et ceux des Germains, possédant une haute stature, étaient surtout ceux des tournois et de l'étiquette; c'est du moins la conclusion qu'on peut tirer de l'emploi qu'en faisaient les peintres et les sculpteurs, qui exagérèrent même leurs formes imposantes par des *rondeurs* insolites et des têtes dont les chanfreins affectaient des *courbes* grotesques.

Van Dyck, Van der Meulen abusèrent de ce type de convention et Le Brun ne craignit pas de le faire figurer au centre de l'Asie, dans les combats d'Alexandre et de Darius. Mais, je le répète, ce serait se tromper que d'accepter ces formes des peintres du XVIIe siècle comme rappelant les anciens Mecklembourgeois auxquels on se plaît à les assimiler, en dehors même des anachronismes de la peinture.

Sans proscrire le cheval grand et un peu fort, nous engageons cependant les artistes à donner à leurs *montures* la taille de $1^{m},50$; c'est une bonne moyenne, lorsqu'ils veulent représenter celles de guerre ou de

chasse; dans ce cas, qui nous sert d'exemple, s'ils ne veulent avoir comme hauteur, au garrot, que 2 fois $\frac{1}{2}$ la longueur de la tête, cette unité de mesure aura 60 centimètres, et le garrot arrivera un peu au-dessous du nez d'un homme ayant à peu près 1^{m} 70, placé à côté de l'animal. Il est bien entendu que nous ne donnons ces chiffres que pour citer un exemple.

Le cheval, vu de face, étant monté et relevant totalement son encolure, couvrira son cavalier de façon que sa nuque ne se laissera dépasser par le haut de la tête de l'homme qu'à partir des yeux; l'animal, ainsi maintenu, répond à l'expression de « couvrir son cavalier », le protéger.

E. DUHOUSSET.

(La fin prochainement.)



JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE)



Nous sommes ensuite allés au Louvre. En y allant, je lui ai parlé pour moi d'une chose qui pourrait servir. Il m'a dit qu'il l'avait déjà faite. Je lui ai ajouté, qu'il y avait intérêt comme moi; il l'a confessé. Descendant de carrosse, nous avons trouvé M. de Lionne, qui a fait de grandes civilités au Cavalier. Il lui a dit qu'il irait prendre congé de lui et le remercier. Arrivés dans l'appartement de la Reine, il a encore considéré où il mettrait le buste du Roi, et puis il a marqué d'une étoile, comme il avait fait au palais Mazarin, ce qu'il a trouvé de plus beau entre les statues et bustes du Roi. La première statue qu'il a marquée ç'a été la *Diane*, les deux *Faunes* qui dansent, une *Amazone*[2], le *Bacchus* et quelques bustes.

J'oubliais à dire qu'en allant au Louvre nous avons rencontré S. A. R.,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 316; t. XVII, p. 71; t. XIX, p. 283; t. XX, p. 273, 447; t. XXI, p. 185 et 378; t. XXII, p. 94; t. XXIII, p. 271; t. XXIV, p. 360; t. XXV, p. 524, et t. XXVI, p. 178, 529; t. XXVII, p. 271, et t. XXVIII, p. 265.

2. L'*Amazone blessée*, actuellement au Louvre. — Voici ce que Sauval nous dit du Cabinet, ou, comme il l'appelle, du Magasin des antiques du roi : « Pour ce qui est des statues, les curieux ne se lassent point de regarder une Cybèle ou une Diane mamelée, haute de deux pieds, et de même un Mercure, une Minerve et une Cérès grande comme nature; de plus, une Diane sans bras, sans tête et sans jambes, dont le sein est petit, rond et bien séparé, la draperie bien entendue, les carnations vraies; une autre Diane encore, haute de quatre pieds, dont l'air de tête est amoureux, l'attitude galante, les vêtements négligés; enfin un Bacchus chancelant, gras, potelé, appuyé sur un satyre, monté sur une panthère et vêtu d'une peau de bouc. » A la page suivante, il nous raconte avec quelle fantaisie et quelle ignorance on

qui m'a dit qu'il allait chez le Cavalier. Je lui ai dit qu'il allait s'en retourner, et de fait nous avons été pour recevoir Monsieur, qui a fort considéré et loué le buste, et l'ouvrage du signor Paul. Le Cavalier lui a dit ce qu'il m'avait prié de dire à Madame. S. A. R. lui a dit qu'elle viendrait demain. Elle lui a demandé à voir ce dessin de cascade. Le Cavalier lui a dit qu'il le faisait peindre, afin qu'on vît mieux son intention. Monsieur l'a remercié et s'en est allé. Après, le Cavalier est allé aux fondations, où était le signor Mathie. Le Cavalier y est descendu et a vu qu'on a creusé jusques à 25 pieds, et si bas qu'au premier coup de perche on trouve l'eau. J'y suis aussi descendu et, considérant les trois retraites qui sont au-dessous du bossage, le Cavalier a dit qu'il voulait que la terre du fossé les couvrît pour plus grande solidité de l'ouvrage. Il a demandé où l'on avait préparé la chaux. Mazière a dit qu'elle serait prête pour samedi matin, afin de pouvoir mettre la première pierre l'après dînée, s'il lui plaisait, du lundi. Il a dit qu'il fallait mettre les plus grands libages qu'il se pourrait dans la première assise. Nous avons vu que la terre a été coupée presque perpendiculairement, sans étançonner, comme il avait été dit être nécessaire. Nous avons été ensuite aux PP. de l'Oratoire. Le Cavalier y a prié Dieu en trois différents lieux, au grand autel, à l'autel de la Vierge et à celui de l'enfant Jésus, puis il est retourné chez lui. Je lui ai demandé quelle heure il pouvait donner à Mme d'Aiguillon[1], qui lui avait fait demander quand elle pourrait le venir prendre pour aller à la Sorbonne, pour avoir son avis sur la sépulture de M. le cardinal de Richelieu. Il m'a dit que ce ne pourrait être qu'à dix heures du matin demain, étant obligé l'après dînée d'attendre Madame, suivant quoi j'ai fait un billet pour avertir Mme la duchesse d'Aiguillon.

M. Perrault est venu deux ou trois fois et une fois avec Varin, qui a apporté sa médaille du Roi, ayant au revers la façade du Louvre seulement ébauchée[2]. Il a remarqué qu'aux deux flancs il a été omis d'y mettre deux fenêtres et qu'on n'y en a mis qu'une, et qu'aux flancs l'on a mis des colonnes au lieu de pilastres. L'abbé Butti m'a fait remarqner que Varin a donné à son profil l'aspect du buste. L'on m'a dit aussi qu'il allait faire un buste de marbre et qu'il avait fait porter un bloc à cet effet. Il nous a assuré que présentement qu'on lui prend ses maisons, il ne lui reste pas un sol de bien, qu'il n'a de recours qu'à la justice du Roi. Il m'avait dit une autre fois que M. Colbert l'avait assuré qu'il aurait soin de ses affaires, et qu'il ne pensât qu'à faire des ouvrages pour la réputation du Roi et pour la sienne propre. Marot, qui était là, a fait voir au signor Mathie deux ou trois façades

avait procédé jusque-là à la restauration et à la désignation des antiques que possédait le roi. « Une tête d'Apollon, de grandeur colossale, était montée sur un buste de femme d'albâtre oriental... Ce magasin est si négligé que sans Tristan de Saint-Amant (le numismate, mort en 1656), je n'aurais pas pu dire le nom des bustes et des figures que j'ai rapportés. Avant que je l'eusse prié de les voir, on prenait Balbin pour Vitelle, Charles le Chauve pour Attila, Crispine pour Agrippine; Julia Domna et Julia Procla n'étaient pas connues. Le reste n'avait point de nom ou portait celui qu'il plaisait au garde-magasin de lui donner. » *Histoire de Paris*, t. II, p. 57.

1. Marie-Madeleine de Vignerot, dame de Combalet, duchesse d'Aiguillon, nièce du cardinal de Richelieu, morte en 1675.

2. Nous avons donné une gravure de cette médaille.



du Louvre, a dit qu'il en a fait jusques au nombre de 18, qu'il a gravées et avec la sujétion des hauteurs et mesures du Louvre.

Le neuvième, j'ai trouvé le Cavalier travaillant au dessein d'un Christ descendu de la croix avec une Madelaine. Il m'a prié de lui en dire mon sentiment. Je lui ai dit que les angoisses de la Passion restaient bien empreintes dans le corps du Christ, et particulièrement dans les extrémités, et l'amour et la douleur. Quelque temps après est venue Mme d'Aiguillon avec Mme du Vigean[1], qui ont regardé longtemps le buste du roi. Le Cavalier a répondu avec beaucoup d'esprit et galamment aux louanges que ces dames ont données à son ouvrage. Il leur a dit les difficultés, puis a fait ses excuses, s'il ne répond pas à ce qu'on attendait et au désir qu'il a eu de réussir. Il a dit que, durant qu'il travaille à un ouvrage, il se satisfait assez, mais que dès lors qu'il est achevé, il lui en vient un dégoût. Mme d'Aiguillon a répondu qu'elle était persuadée que cet ouvrage surpassait ceux des modernes et des antiques, qui avaient été à un si haut degré de perfection. Il a reparti que, s'il avait pu mieux faire, il l'aurait fait, mais que cela n'était pas en façon quelconque à comparer aux antiques. Elles ont admiré aussi l'ouvrage du signor Paul, tant pour la pensée que pour l'exécution. L'on est allé ensuite à la Sorbonne, et dans le carrosse l'on a parlé du Louvre. J'ai dit en riant à Mme d'Aiguillon qu'on n'abattait rien au Louvre, et qu'on le changeait tout à fait. Mme d'Aiguillon a reparti, que la sujétion que le Cavalier avait eue de s'accommoder à ce qui a été fait l'avait sans doute beaucoup gêné. Il a dit : *Che vuol veder quel che un huomo sa, bisogna metterlo in necessità*[2].

Arrivés qu'on a été, il a trouvé la cour assez belle. Il est entré dans l'église. Il a dit qu'elle était une des meilleures qu'il eût vues à Paris. J'ai répondu que la voûte me semblait basse. Il en est demeuré d'accord. J'ai ajouté que les niches qui sont dans la voûte étaient mal placées, aussi bien que des figures d'anges qu'on a mises dedans, lesquelles sont plus petites de la moitié qu'elles ne devraient être, que si elles étaient aussi plus grandes il faudrait qu'elles fussent courbées, ces niches suivant le cintre de la voûte. Il a remarqué, outre cela, que les pilastres angulaires, qui sont doubles, ne doivent être que simples et comme repliés par la moitié, qu'à la nef il n'y a que deux chapelles, que cela ne se pratique point, qu'il en faut cinq ou trois tout au moins. Ayant passé ensuite dans la croix de la coupe, il a remarqué que les portes qui y sont, pour passer dans les chapelles, ne sont pas vis-à-vis les unes des autres, ce qui est un grand défaut. L'on a longtemps discouru sur le lieu et la façon de la sépulture de M. le cardinal de Richelieu. Le Cavalier a dit qu'il avait fait un dessein pour la placer sous la coupe de l'église. Mme d'Aiguillon a reparti que l'intention de S. E. avait toujours été de se faire mettre en une action de s'offrir à Dieu, et non pas d'être en priant, qui est une manière trop ordinaire et d'être posé au lieu où il est. Le Cavalier a dit que, pour faire quelque chose de bien, il faudrait mettre l'autel, comme il est dans Saint-Pierre à Rome, et qu'il faudrait mettre la sépulture de S. E. où est à présent l'autel, et faire là quelque chose de grand et de magnifique. Elle a

1. Anne de Neubourg, dame du Vigean.
2. « Pour voir ce qu'un homme sait, il faut le mettre dans la nécessité. »

reparti que comme on avait proposé cela l'on lui avait posé un inconvénient, qui est que, peut-être dans la suite du temps, quelqu'un demanderait à être mis au lieu où est à présent le poële[1] de M. le cardinal, et que peut-être Messieurs de Sorbonne ne pourraient pas refuser cela, quoique l'église entière soit de la fondation de S. E.; que, d'autre part, on trouverait à redire qu'on eût déplacé le Saint-Sacrement pour y mettre la figure de M. le cardinal. Il a répondu à la première objection, qu'on pourrait laisser, où est le poële, une tombe qui occuperait la place et empêcherait que l'on ne pût la donner à d'autres, et à l'autre objection qu'il y avait plus d'inconvénient de faire une grande sépulture qui occuperait une place[2] telle que de sorte que ceux qui viendraient faire leurs prières, au lieu de voir l'autre, ne verraient que le dos de la figure de M. le cardinal; que, si au contraire l'on faisait cette sépulture petite, elle serait indigne d'un si grand homme. Elle a reparti que pourvu que l'exécution en fût excellente, et du génie et de la conduite du Cavalier, elle serait toujours grande et belle. Il a répliqué que si la grandeur n'était dans le général de l'ouvrage, le particulier était peu; qu'il revenait toujours à dire qu'il fallait mettre la sépulture dans le fond, ou à une des ailes, et l'autel au milieu de la coupe; qu'ainsi faisant, le général et le particulier s'y pourraient trouver, mais qu'elle serait plus convenablement dans le fond; que si elle prétendait faire un ouvrage où l'on ne trouvât point à redire et qui fût au gré de tout le monde, elle serait en cela plus heureuse que personne n'a jamais été. Tout cela ne satisfaisait point Mme d'Aiguillon, qui désapprouvait absolument de mettre la sépulture dans l'aile, pour ce, disait-elle, que M. le cardinal avait choisi le lieu où il était, en prenait à témoin partie des docteurs qui étaient là présents, et il était aisé de juger qu'elle eût bien voulu faire une grande chose mais à peu de frais. Le Cavalier qui a pénétré son intention, a dit qu'il n'était pas venu pour disputer, mais pour dire son sentiment, qu'il l'avait déjà déclaré et le répétait, et ne pouvait faire autre chose.

L'abbé Butti a ajouté que mettant l'autel sous la coupe, le tenant bas, l'on pourrait voir la sépulture par-dessus, qu'il avait un dessin du Cavalier fait pour une semblable occasion, qu'il l'enverrait à Mme d'Aiguillon pour le voir. Tous les docteurs qui étaient là ont témoigné qu'il y serait convenablement placé, et enfin on s'est remis à voir ce dessein. Après qu'elle a été partie pour s'en aller, les docteurs ont prié le Cavalier de voir leur bibliothèque qui est grande et magnifique. Il leur a dit, ayant entendu sonner midi, qu'il verrait plus volontiers le réfectoire. Quelqu'un d'eux a répondu qu'il ne leur était pas permis de convier personne à dîner; ce que lui ayant fait entendre, il a monté en carrosse en leur disant : *questa dunque è una casa da fuggia*[3], et nous sommes venus à l'hôtel Mazarin dîner.

Après le dîner le Cavalier a fait allumer du feu et a lu l'écrit qu'il a fait pour l'Académie, l'a mis en main de l'abbé Butti pour le voir et le mettre en ordre, a-t-il dit. S'étant chauffé avant que de s'aller reposer, il m'a prié

1. Le drap mortuaire qui avait recouvert le cercueil du cardinal et qui probablement marquait l'endroit du pavé de l'église sous lequel reposait le corps.

2. Qui occuperait une place telle que...

3. « Cette maison est donc une maison à fuir. »

de commander le carrosse du roi entre trois et quatre. Pendant que nous avons été là ensemble, l'abbé m'a dit que le Cavalier irait voir la coupe de Mignard, qui réussissait fort bien, ayant profité de l'avis que le Cavalier lui avait donné de faire plus grande, comme la principale partie de la gloire de paradis qu'il disposait dans cette coupe, une Trinité qu'il ne faisait voir dans son premier dessein que dans un lointain où l'on ne la discernait presque pas, et lui avait dit qu'il devait la faire porter sur une nue qui descendrait vis-à-vis des principales figures, ce que Mignard avait heureusement exécuté. Je dis à l'abbé, que ç'avait été moi qui avais le plus servi à lui faire avoir cette occasion[1], ayant été appelé par la Reine-Mère, quand on opina qui l'on choisirait; que j'avais dit qu'il fallait que l'ouvrage fût à fresque, et qu'il en avait la pratique plus qu'aucun autre, outre que Le Brun relevait de maladie.

Je suis allé faire quelques visites durant la méridienne du Cavalier. Au retour il m'a dit qu'il attendait Madame, mais que peut-être ne viendrait-elle pas, et qu'il perdrait ainsi toute son après-dînée. Je suis allé chez S. A. R., qui, à dire vrai, ne songeait pas à venir. Mme d'Angoulême[2] était avec elle. Lui ayant dit que le Cavalier s'attendait qu'elle devait venir voir le buste, elle m'a dit qu'elle y allait, qu'aussi bien n'avait-elle que faire l'après-dînée, et qu'elle l'allait dire à Monsieur, et, de fait, elle lui est allée dire. Monsieur m'a demandé quand il verrait le dessein de cette cascade. J'ai répondu qu'on le peignait devant le Cavalier et m'en suis venu devant avertir le Cavalier. J'ai trouvé avec lui M. le maréchal de Gramont, qui a loué le buste avec exagération, ce qui m'a fait juger que l'air du bureau était favorable. A l'arrivée de Madame, qui s'est fait porter en chaise, le Cavalier l'est allé recevoir. Elle lui a fait bien de l'accueil. A l'entrée de la salle, elle a témoigné être surprise de la grande ressemblance du buste dans tous les aspects qu'elle l'a regardé, et toutes les dames qui étaient avec elle. S. A. R. a trouvé aussi l'ouvrage du signor Paul extrêmement beau. Le Cavalier s'est étudié de dire à Madame les choses les plus obligeantes qu'il a pu, donnant à sa beauté des louanges extrêmes, tant pour la noblesse et délicatesse des traits que pour la vivacité dont ils sont animés. Il a dit qu'elle avait de grandes grâces à rendre à Dieu de celles qu'il lui avait données dans le visage et dans l'esprit. Il a répété la même pensée qu'il avait dite à la Reine, qui est, qu'ayant le Roi dans le cœur, elle trouvait sa ressemblance partout.

Après que Madame a été sortie, nous sommes allés au Val-de-Grâce, le Cavalier, son fils, l'abbé Butti, M. du Metz, mon frère et moi, et arrivés nous sommes montés sur le palque[3] pour voir la coupe de Mignard que nous avons trouvé là. Le Cavalier, l'ayant très longtemps considérée et en différents lieux, a dit que c'est un très bel ouvrage et qu'on pouvait presque dire qu'un peintre qui n'avait point peint de coupe n'était pas tout à fait peintre; que cet ouvrage était riche sans confusion. Il a dit la difficulté qu'il y a dans ces grands ouvrages, où il faudrait, s'il se pouvait, des pinceaux d'une aune de

1. C'est-à-dire à procurer cette peinture à Mignard.

2. Françoise de Nargonne, veuve depuis 1650 du fils naturel de Charles IX et de Marie Touchet, Charles de Valois, que Louis XIII avait créé duc d'Angoulême en 1620.

3. *Palque*, échafaud; de l'italien, *palco*.

long, où l'on n'a pas la place de se retirer[1] et où l'on ne voit pas de près ce que l'on fait, les parties étant si grandes; que quand le cavalier Lanfranc retouchait la coupe de Saint-André de La Val[2], il avait de grosses brosses pour pinceaux attachées au bout d'une perche, laquelle était si longue qu'il fallait la faire tenir à deux hommes, qu'il guidait et qu'il retouchait de cette sorte, « ce qui est un faire, a-t-il dit, de grande contrainte et de grande difficulté »; que Michel-Ange Buonarotti, dans la longueur de l'ouvrage qu'il a fait à la voûte de la chapelle du pape, s'était tellement accoutumé à travailler la tête et le corps renversés en derrière, que quand on lui montrait quelques dessins, il se mettait en cette posture renversée pour pouvoir les voir mieux et considérer, et en mieux juger.

Il a demandé à Mignard comme il se trouvait de son enduit. Il lui a répondu qu'il s'en trouvait fort bien, et qu'il était meilleur à son gré de sable de rivière comme il le fait, qu'avec de la pouzzolane, et qu'il laissait aux couleurs plus de leur beauté naturelle et voyait-on mieux ce qu'on faisait, qu'avec l'enduit qui se fait à Rome; que nous avons ici une couleur au lieu de la laque, qui est fort belle, et que le Romanelli en avait emporté 40 ou 50 livres. Il lui a dit que, s'il n'était point si tard, il le ferait monter au dehors du dôme, d'où il verrait la plus belle vue du monde, et d'où Paris se voit mieux que de quelque autre lieu que ce soit.

Le dixième, allant chez le Cavalier, j'ai trouvé le signor Paul qui allait chez M. Colbert. Au retour, il a dit que M. Colbert allait au Louvre. Le Cavalier ayant ouï dire à quelqu'un que M. le Prince était ici, il a voulu passer par son logis pour voir S. A., mais elle n'était pas à Paris, et M. le Duc[3] venait de partir pour s'en aller à Chantilly voir M. son père. De là nous sommes allés aux Gobelins, où M. Le Brun a reçu le Cavalier. Il a d'abord fort considéré un dessein de tapisserie d'un *Endymion entre les bras du sommeil*, il a dit qu'il était de bon goût et l'a beaucoup loué. Il a vu après les deux grands tableaux de la *Bataille du Granique* et du *Triomphe d'Alexandre*[4]. Après les avoir beaucoup considérés, M. Le Brun a fait tirer dans la cour le tableau de la *Bataille du Granique*, comme il avait fait lorsque le Roi fut aux Gobelins. Le Cavalier l'a encore regardé fort longtemps, se retirant dans tout l'éloignement qu'il a pu. Après, il a dit à diverses fois *è bella, è bella*. Il avait été mis une toile par dessus en forme de plafond pour ramasser les rayons de la vue. Il l'a fait ôter et l'a encore regardé longtemps après. Il avait vu auparavant le grand tableau de Paul Véronèse, que les Vénitiens ont donné au roi et qui était à Venise au couvent [des Servites][5]. Il est retourné le voir et y a trouvé des têtes admirablement bien peintes, qu'il a dit être des portraits de sénateurs de ce temps-là et celui du Doge même. Il en a loué le

1. C'est-à-dire de se reculer.

2. Santo-Andrea della Valle, à Rome. Le Parmesan Giovanni Lanfranco avait été appelé dans cette ville par Paul V.

3. Henri-Jules, duc de Bourbon.

4. De Le Brun, au musée du Louvre.

5. *Le Repas chez Simon le Pharisien*. Ce tableau, qui est au musée du Louvré, venait d'être donné au roi par la république de Venise.

grand faire, mais il a trouvé dans cet ouvrage diverses parties estropiées, des mains mal dessinées. Il a dit que la Madeleine qui est aux pieds de Notre-Seigneur était peinte avec un relief merveilleux, mais qu'elle n'était nullement bien dessinée depuis la ceinture en bas, que la jambe du Christ qui est proche est toute de travers, et son bras et sa main droite encore estropiés. Il a surtout admiré une figure assise à table auprès du Christ que l'on ne voit que par derrière. M. Le Brun m'a fait remarquer qu'il y a dans le tableau divers points de vue, et que l'horizon est plus bas que la table, et qu'on en voit néanmoins le dessus, que les architectures ne couraient pas à cet horizon, et a dit que ce n'était pas Paul Véronèse qui les faisait. Il a dit que le Roi, voyant ce tableau, avait loué la figure de la Madeleine et trouvé la partie droite du tableau bien plus belle que l'autre, ce qui est la vérité. L'on a vu ensuite un autre tableau de Paul Véronèse, qui a été à M. Fouquet, où est peinte une *Andromède secourue par Persée*[1], lequel est bien peint comme le sont la plupart des ouvrages de ce peintre; mais le Cavalier a trouvé que le Persée est dans une étrange posture et comme en un monceau. J'ai montré une jambe gauche de l'Andromède qui m'a semblé fort mal dessinée.

Le Cavalier a tiré Le Brun à part et lui a donné quelque avis, et puis lui a dit : « Je n'ai pas feint[2] de vous le dire, car un homme qui, de vingt parties en possède dix-huit, l'on le peut avertir de ce que l'on voit, mais qu'à ceux à qui de vingt il en manque dix-huit, l'on n'a rien à leur dire; qu'Annibal Carrache avait raison de dire souvent : *E a chi sa che bisogna dire, no a chi non sa*[3]. » Il a dit qu'un sculpteur assez habile, ayant un jour prié Michel-Ange Buonarotti de venir voir chez lui une figure qu'il avait faite, pendant qu'il la considérait, le jour n'étant pas tel que ce sculpteur l'eût désiré, il faisait tantôt fermer une fenêtre, tantôt en ouvrir une autre, et ne trouvait pas, à cause du soleil, une lumière comme il eût désiré pour éclairer sa figure selon son gré; ce que Michel-Ange voyant, lui dit : « Il n'y a point de meilleur jour que la place[4]; ce sera là qu'on verra et qu'on dira si elle sera bien. »

L'on a fait voir au Cavalier des dessins d'un jeune garçon de onze ans, d'après le *Triomphe d'Alexandre*, qu'il a trouvés fort bien, et s'est étonné qu'à cet âge il fût si avancé. L'on lui a fait apporter des desseins de son invention, dont il a encore été plus émerveillé. Il a dit qu'il fallait l'aider, l'envoyer en Italie et l'y faire demeurer neuf ou dix ans. Ce jeune garçon ayant fait voir ensuite de ses académies, le Cavalier a dit : « Cela gâte les jeunes gens de les faire dessiner si tôt d'après nature, n'étant pas encore capables de choisir le beau dans le naturel et de laisser le laid, outre que les modèles de ce pays-ci sont faibles. » Il faudrait, a-t-il dit, que le Roi en fît venir et qu'on en choisît parmi des esclaves du Levant. » Il a dit que les Grecs ont les corps les mieux formés; que l'on en peut acheter, et, s'étant tourné vers moi, il m'a dit qu'il s'était oublié de mettre cela dans son mémoire pour

1. Cette toile a été envoyée, sous le premier empire, au musée de Rennes où elle se trouve probablement encore aujourd'hui.

2. Je n'ai pas craint.

3. « C'est à celui qui sait à qui il faut dire, non à celui qui ne sait pas. »

4. C'est-à-dire : la place où l'ouvrage devait être mis.

l'Académie, qu'il fallait l'y ajouter. Il avait mené le signor Paul avec lui, qu'il a envoyé voir toutes les manufactures des Gobelins.

Nous en revenant, il m'a dit dans le carrosse, qu'il n'avait point revu un certain graveur qui l'était venu voir dès le commencement. Je me suis souvenu que ce graveur est Melan[1]. Je lui ai dit que présentement il travaille peu, y en ayant d'autres plus habiles dans cette profession, que sa gravure à moi ne m'avait jamais plu, qu'il ne songeait qu'à faire de beaux traits. Il m'a reparti que néanmoins il avait gravé merveilleusement bien, qu'il avait vu, entre autres de lui, deux ou trois pièces du signor Poussin qui lui semblaient admirables, principalement une *Sapience éternelle*. Je lui ai dit que M. Poussin, aussi bien que moi, avait trouvé ses dessins faiblement gravés, n'ayant songé qu'à ne faire qu'un trait à sa gravure, au lieu de penser à imiter les ombres et les lumières, et les demi-teintes, ce qui était fort aisé, pour ce que les dessins de M. Poussin étaient extraordinairement achevés, vu sa mauvaise main, qu'il n'avait donné à ces estampes que l'écorce sans demi-teintes et sans ombres, au degré qu'il eût fallu, et cela peur de corrompre ses beaux traits. Le Cavalier a reparti que cela lui avait semblé bien gravé et beau. J'ai reparti que nous avions à présent ici des gens qui gravaient beaucoup mieux; que j'estimais la gravure qui était celle de Marc-Antoine, lequel avait si bien imité la peinture; que de ce temps-ci les estampes d'après Rubens avaient été bien gravées. Il m'a demandé s'il y avait quelqu'un ici qui gravait bien à l'eau-forte. Je lui ai dit que c'était une gravure réservée aux grands maîtres, qui quelquefois gravaient eux-mêmes leurs desseins; qu'Annibal Carrache en avait gravé quelques-uns, comme une *Samaritaine* et quelques Vierges. Il m'a dit qu'il en doutait fort[2].

Revenus au logis, nous y avons trouvé l'abbé Butti; il a dit au Cavalier qu'il avait fait les honneurs du buste, qu'il était venu force monde le voir. Nous sommes entrés dans la galerie pour voir ce qu'avait fait Bourson pour la cascade de Saint-Cloud. Le Cavalier a dit qu'il croyait qu'elle réussirait fort bien, mais qu'il fallait qu'il en fît un modèle de terre, quand il s'en serait retourné, lequel il faudrait mettre en bois pour pouvoir l'envoyer quand le signor Mathie reviendra. Je lui ai répété que S. A. R. m'en demanda hier des nouvelles, et que je lui avais dit qu'il y faisait travailler. Parlant à l'abbé Butti du grand tableau de Paul Véronèse, que nous venions de voir aux Gobelins, il m'a dit : « C'est moi qui suis cause que le Roi l'a, car je donnai avis à Sa Majesté que le duc...[3] en avait fait prix à dix mille écus, et que la République ne voulait pas le laisser enlever. » Je lui dis : « Sire, à présent que le prix en est fait, si V. M. veut en dire un mot à l'ambassadeur de Venise, V. M. l'aura, » et le Roi lui en ayant parlé, il en écrivit à la République, qui le donna au Roi. « J'en sais, m'a-t-il dit, encore un aussi beau, si le Roi en voulait donner dix mille écus il l'aurait. » Je lui ai répondu : « Ce serait bien cher l'acheter. Paul Véronèse est un grand peintre, mais trois ou

1. Claude Mellan, dessinateur et graveur, né à Abbeville en 1598, mort le 9 septembre 1688.

2. Et il se trompait. Voyez l'article *Carrache*, dans Nagler, t. II, p. 387-388, et dans l'*Abecedario* de Mariette, t. II, p. 316.

3. Le nom est resté en blanc dans le manuscrit.

quatre tableaux de lui suffisent. » — « Ce n'est pas le goût de M. de Chantelou, a-t-il reparti, mais de qui en peut-on avoir qui les égalent? » J'ai répondu, de plusieurs qui même les surpassent de beaucoup, de Raphaël et de Jules Romain. « Et pensez-vous, lui ai-je dit, qu'un tableau d'Annibal Carrache ne fût pas plus à estimer? » Le Cavalier a pris la parole et a dit qu'oui, et de beaucoup, que si Annibal eût été du temps de Raphaël, il eût pu lui donner de la jalousie, à plus forte raison à Paul Véronèse, au Titien et au Corrège, tous lesquels avaient eu le peindre[1]; que Michel-Ange avait eu raison de dire, que Dieu n'avait pas permis que ces gens sussent dessiner, parce qu'ils eussent été plus qu'hommes. Le Cavalier a ajouté, que qui mettrait des tableaux de tous maîtres en parangon de ceux de Raphaël, ce ne serait qu'une chose, mais qu'en ceux de tous ces autres, il y aurait beaucoup de parties à désirer; que Raphaël avait eu la justesse au dessin, l'habile composition, le costume, la grâce, les beaux habillements, la belle et régulière position des figures selon la perspective, ce que n'avaient point eu tous ces autres; qu'il lui avait à la vérité manqué le beau peindre des Lombards, mais qu'eux de leur côté avaient été disproportionnés, sans dessin, et sans costume; qu'on voit que le Poussin, qui était le plus grand peintre et le plus savant qui fût, après avoir imité un temps le Titien, s'était enfin arrêté à Raphaël, faisant connaître par là qu'il l'estimait au-dessus des autres. L'abbé Butti a dit qu'il avait vu de lui le beau tableau de *Germanicus*[2]. Le Cavalier a dit : « Il faut voir ceux qu'a le signor de Chantelou; c'est tout autre chose. Il en a sept qui sont les *Sacrements*, que je regarderais six mois sans me lasser. » L'abbé Butti a demandé de quelle grandeur. Il a dit : « De ses grandeurs ordinaires, les figures de deux pieds; rien n'est plus beau que cela; c'est un homme qui a fait son étude sur l'antique, et qui avec cela a eu un grand génie. Je l'ai toujours fort estimé et m'en suis fait des ennemis à Rome. » — « Il faut, a dit le Cavalier à l'abbé Butti, que vous les voyez. A la vérité, il a fait depuis des choses, qui ne sont plus cela; le tableau de la *Femme adultère*[3], cette *Vierge allant en Égypte* que j'ai vue chez ce marchand et votre *Samaritaine* (se tournant vers moi) ne sont plus de cette force. Il faudrait qu'un homme se sût abstenir au delà d'un certain temps. »

J'oubliais à noter qu'il a dit que Paul Véronèse et le Titien prenaient quelquefois les pinceaux et faisaient des choses auxquelles ils n'avaient point pensé, se laissant emporter à une certaine furie de peindre; que cela était cause qu'il y avait une notable différence dans leurs ouvrages, dont ceux qui avaient été étudiés étaient quelquefois incomparables, et d'autres quelquefois n'avaient que le peindre, sans dessin ni raisonnement; que la reine de Suède[4] avait neuf ou dix Paul Véronèse bons et mauvais; qu'il y en avait seulement trois fort bons.

Après dîner, en se chauffant, l'abbé et le Cavalier ont reparlé de ce Jean-Paulo Tedesco comme d'un homme qui aurait été de grand service ici, ayant

1. Le coloris.
2. Ce tableau, qui était alors à Rome au palais Barberini, a été gravé par Audran.
3. Aujourd'hui au Louvre, sous le n° 427. Il avait été peint pour Le Nôtre en 1653.
4. Christine.



au fond de dessin et d'invention inépuisable et propre à tout. « Veut-on un carrosse? a-t-il dit, il en fait le dessin; une chaise? un dessin; de l'argenterie? un dessin, et généralement de tout, mais que l'abbé Elpidio qui se sert de lui à Rome et s'attribue l'honneur de ce qu'il fait, empêcherait qu'il ne vînt. » J'ai dit qu'il faudrait en parler franchement. Ils ont reparti que cela réussirait difficilement, que M. Colbert était prévenu; qu'à l'égard de Paulo Tedesco, quand il en parlerait, ce ne serait qu'une fois; que la signora Olimpia[1] lui avait dit une fois un beau mot sur une pareille matière au sujet de Boromini[2], architecte, qui donne dans l'extravagant, qui était le contre-pied du génie du pape Innocent, qui aimait à aller terre à terre, qu'elle lui avait dit qu'un qui gouvernait le pape lui en parlait incessamment, que la goutte d'eau creusait enfin le porphyre, en continuant de tomber, qu'elle ne parlait que quelquefois, ainsi que cela faisait peu d'impression; qu'il avait parlé d'un abus qui se commet dans les bordures de tapisseries qui se font aux Gobelins, dans lesquelles ils mettent des fleurs et des enfants où entrent les mêmes teintes qu'au dedans de l'histoire dont est composée la pièce, qui est un grand défaut; ayant marqué[3] que ces bordures ne doivent être que comme une bordure d'or ou composée d'un ornement de feuillages de bronze. Je dis au Cavalier que ç'avait été toujours mon sentiment, que néanmoins Raphaël avait mis des figures dans les bordures des *Actes des Apôtres*. Il m'a répliqué que ç'avait sans doute été pour plaire à la nation; que dans de pareilles tapisseries qu'a le pape, les bordures sont toutes simples; et pour revenir à Paulo Tedesco, il a parlé ensuite de la coupe du Val-de-Grâce, et a dit que dans la composition de ces grands ouvrages il ne faut faire que des masses, il a dit *delle machie*, comme qui ferait des figures sur une feuille de papier et les couperait avec des ciseaux et placerait ces diverses masses, comme faisant la composition informe d'un tout, afin de lui donner un beau contraste, et qu'après on venait à remplir ces espaces de figures étudiées et descendait-on après au particulier; que c'était le moyen de faire quelque chose de grand et de concerté[4], et que ce que l'on ordonne autrement ne se trouvait jamais beau, n'y ayant que le particulier, qui n'est que le moins considérable.

Après, il nous a quittés et s'est allé reposer. A quelque temps de là il est descendu. Il m'a témoigné d'être étonné de n'avoir point de nouvelles de M.....[5]. Je lui ai dit qu'il était entré dans la cour et s'en était allé chez lui. Je lui ai demandé s'il voulait que je l'allasse trouver. Il m'a répondu que non, qu'il n'en parlerait pas davantage, qu'il y avait envoyé son fils, qu'il y était allé lui-même, qu'il s'en tiendrait là.

Il est venu ensuite diverses personnes voir le buste, entre autres MM. les

1. Dona Olimpia, belle-sœur et maîtresse du pape Innocent X, sur lequel elle exerça une domination qui souleva l'opinion publique au point qu'il fut forcé, en 1649, de la renvoyer; mais il la remplaça par sa nièce, la princesse de Rossano, dont il a été question plus haut à la date du 12 septembre.

2. Francesco Boromini, né à Bissone en 1599, mort en 1667.

3. *Marquer*, faire la remarque.

4. *Concerté*, concordant.

5. Le nom est resté en blanc dans le manuscrit. C'est Colbert dont il s'agit.

évêques de Soissons, d'Autun, de Dax[1], et le Cavalier les a entretenus quelque temps. Le P. Dom Cosme[2] est aussi venu avec Le Nôtre, ils se sont dit de jolies choses le Père et lui. Il m'a encore reparlé de son départ, qu'il ne comprenait rien à ce procédé qu'on a avec lui ; qu'il est venu aux dépens du Roi, qu'il est prêt à s'en retourner aux siens, mais que lui faire perdre un temps si précieux, comme est celui qui reste avant l'hiver, qu'il en est sur les épines. Je lui ai représenté l'accablement d'affaires de M. Colbert. L'abbé Butti qui était sorti, étant revenu, nous l'avons ramené chez lui et sommes après allés aux Carmes déchaussés. L'abbé m'a dit, en nous en allant, que le petit Vigarani ne savait rien et ne songeait qu'à remplir sa bourse. Le signor Mathie, écoutant l'abbé, m'a fait signe de ne parler pas davantage.

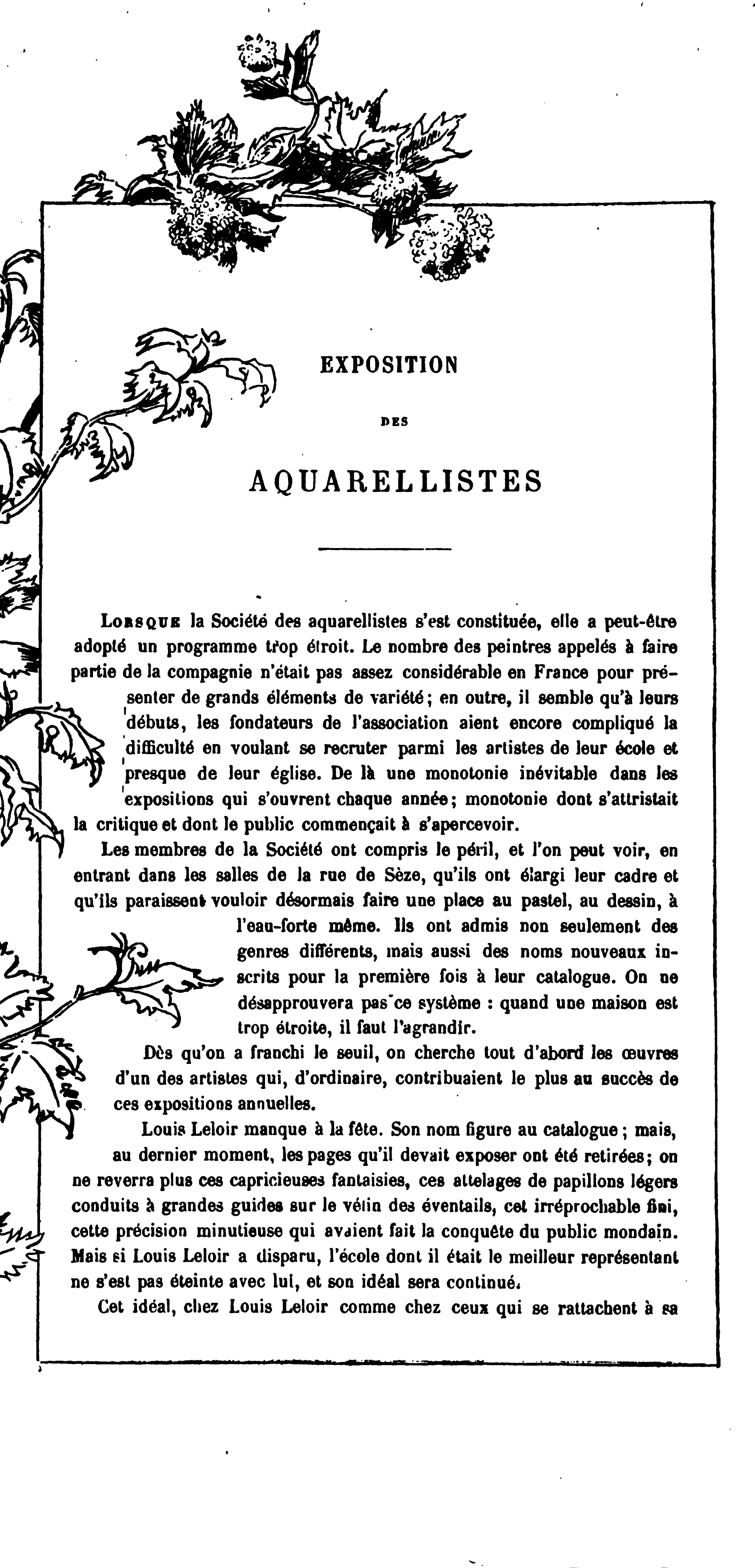
1. Charles Bourbon, évêque de Soissons. — Guillaume Le Boux, évêque de Dax ; il avait été nommé le 16 mai précédent à l'évêché de Macon où il ne fut jamais intronisé. — Quant au troisième prélat, Chantelou (si toutefois la faute ne vient pas du copiste) s'est évidemment trompé de personnage. Il n'y avait pas en ce moment d'évêque d'Autun. Le dernier, Louis Doni d'Attichy, était mort en 1664, et ne fut remplacé qu'au mois de mai 1666 par Gabriel de Roquette.

2. Côme Roger, général des Feuillants. Il fut nommé en 1672 évêque de Lombès.

LUDOVIC LALANNE.

(*La suite prochainement.*)





EXPOSITION

DES

AQUARELLISTES

Lorsque la Société des aquarellistes s'est constituée, elle a peut-être adopté un programme trop étroit. Le nombre des peintres appelés à faire partie de la compagnie n'était pas assez considérable en France pour présenter de grands éléments de variété; en outre, il semble qu'à leurs débuts, les fondateurs de l'association aient encore compliqué la difficulté en voulant se recruter parmi les artistes de leur école et presque de leur église. De là une monotonie inévitable dans les expositions qui s'ouvrent chaque année; monotonie dont s'attristait la critique et dont le public commençait à s'apercevoir.

Les membres de la Société ont compris le péril, et l'on peut voir, en entrant dans les salles de la rue de Sèze, qu'ils ont élargi leur cadre et qu'ils paraissent vouloir désormais faire une place au pastel, au dessin, à l'eau-forte même. Ils ont admis non seulement des genres différents, mais aussi des noms nouveaux inscrits pour la première fois à leur catalogue. On ne désapprouvera pas ce système : quand une maison est trop étroite, il faut l'agrandir.

Dès qu'on a franchi le seuil, on cherche tout d'abord les œuvres d'un des artistes qui, d'ordinaire, contribuaient le plus au succès de ces expositions annuelles.

Louis Leloir manque à la fête. Son nom figure au catalogue ; mais, au dernier moment, les pages qu'il devait exposer ont été retirées; on ne reverra plus ces capricieuses fantaisies, ces attelages de papillons légers conduits à grandes guides sur le vélin des éventails, cet irréprochable fini, cette précision minutieuse qui avaient fait la conquête du public mondain. Mais si Louis Leloir a disparu, l'école dont il était le meilleur représentant ne s'est pas éteinte avec lui, et son idéal sera continué.

Cet idéal, chez Louis Leloir comme chez ceux qui se rattachent à sa

manière, se compose de deux éléments : la grâce ingénieuse de l'invention et la propreté patiente d'un pinceau acharné à bien faire. L'une et l'autre sont dignes d'éloges sans doute; mais quels petits résultats!... Et que dire, lorsqu'une de ces deux qualités disparaît, lorsqu'il ne reste plus, comme chez les continuateurs de Louis Leloir, que l'habileté de l'exécution, habileté facilement fastidieuse qui s'attache à l'accessoire et, en ne vous faisant grâce d'aucun détail, détruit tout l'effet de l'ensemble!

M. Georges Vibert, dont les œuvres intéressent encore quelques attardés, paraît s'être appliqué beaucoup dans sa grande aquarelle : *Fleurs d'automne.* On dit que l'auteur cherche ordinairement l'esprit : il a oublié cette fois de se conformer à son principe; les allées et venues de sa coupeuse de fleurs ne présentent rien d'émouvant, et peu nous importe de savoir ce qu'elle veut faire du bouquet qu'elle compose avec tant de prétention. Si l'esprit manque dans le choix du motif, on le chercherait vainement dans l'exécution; elle est partout également soignée et ne tient aucun compte de la différence des choses. Architecture, personnage, fleurs, accessoires, tout a la même importance; aucun de ces objets ne consent à s'effacer pour contribuer modestement à l'éclat de son voisin; une page de M. Vibert ressemble, toutes proportions gardées, à un opéra où les figurants indiscrets voudraient chanter les premiers rôles.

Malgré le soin qu'il apporte au détail, M. Vibert ne parvient pas à être exact. La robe de sa faiseuse de bouquets est durement découpée dans du métal, et quant à l'invraisemblable peau d'ours jetée sur le sol, elle démontre que M. Vibert devrait faire quelques promenades au Jardin des Plantes.

Pour ces détails de mobilier, de fourrures et de tapis, M. Vibert pourrait d'ailleurs demander conseil à son jeune camarade, M. Guillaume Dubufe. Le tapis est son triomphe, aussi ne l'épargne-t-il pas. Ses portraits de femme ne sont que d'ingénieux prétextes qui lui permettent d'étaler les dessins bigarrés, les teintes douces et pâlies des tapis d'Orient qu'il rend à merveille.

M. Dubufe est un nouveau venu dans le groupe; il en est de même de M. Émile Adam dont les tableaux, *Soirée d'Automne* et *la Fille du passeur,* ont obtenu un succès mérité aux deux derniers Salons. Chez M. Émile Adam, l'aquarelliste a un accent moins personnel que le peintre. Sa pensée demande un cadre plus large que le domaine ordinaire de l'aquarelle; il a besoin d'un sujet où l'émotion et le sentiment puissent trouver leur place. On s'étonne de voir l'austère peintre de *la Fille du passeur,* ce poème gris si plein de mélancolique simplicité, sacrifier sur l'autel de Louis Leloir à la fantaisie la plus chimérique. Sa femme couchée sur un arc-en-ciel pouvait fournir peut-être un joli sujet d'éventail; mais il eût fallu mettre dans l'exécution le caprice qu'exigeait un motif aussi peu naturaliste. Ces rêves éclos au pays des chimères ne vont pas au tempérament sérieux de M. Émile Adam, et il est plus à son aise dans la reproduction exacte des choses qu'il a vues. Sa meilleure page à l'exposition de la rue de Sèze représente un mur blanc — le mur réussit à M. Adam — au bord d'une mer lumineuse et bleue; assis sur ce mur, un enfant contemple les évolutions d'un petit bateau qu'il vient de lancer : *Un futur amiral,* annonce le catalogue. Il y a là, avec une chaude impression de l'atmosphère du midi, la profondeur des horizons clairs.

L'aquarelle, avec ses finesses et ses transparences, se prête très bien à exprimer les délicatesses de la lumière; beaucoup d'artistes l'ont compris et s'y sont essayés : peu réussissent.

M. Delort est allé faire une promenade dans le pays d'Albert Cuyp; il a vu Dor-

drecht, les moulins aux ailes tournantes, les arbres aux frondaisons vigoureuses, les vases de cuivre éblouissant. Son pinceau manque d'éclat quand il lui faut reproduire l'aspect de ce merveilleux paysage. Nous en avons rapporté un souvenir plus coloré ; les tons y sont plus gais, les verdures plus intenses; il semble que, sur la Hollande de M. Delort, une couche de poussière grise se soit abattue, et Hobbema ne reconnaîtrait pas son pays dans cette peinture évidemment faite dans l'atelier, avec des souvenirs amoindris et éteints.

M. Maxime Claude est plus exact. Il a tout à fait le sentiment anglais; nul aussi bien que lui ne reproduit l'aspect de Londres, la physionomie des maisons, la désinvolture des cavaliers et des jeunes misses qui vont, avant l'heure du lunch, faire leur promenade à Hyde-Park.

Un peintre plein de courage et de franchise, c'est M. Duez. Qu'il cherche la fantaisie du décor ou la sincérité du paysage, son idéal est bien moderne. L'année dernière déjà, nous avons dit ce que nous pensons de ce sympathique artiste et nous avons admiré, entre autres choses, un éventail aux teintes sombres, une branche d'iris sur le fond d'une nuit étoilée. Cette fois, M. Duez expose deux éventails tout différents : tiges de pavots et de géraniums rouges, jetées avec un élégant caprice sur les lointains d'une mer grise. Ses paysages sont empreints de la même franchise d'exécution ; ici le procédé large et spontané diffère essentiellement de la petite manière des imitateurs de Leloir. La coloration est loin d'y perdre; les tons frais, posés du premier coup, ne sont ni retouchés ni salis par des superpositions malencontreuses. De là cette fleur d'impression : il semble que M. Duez n'a pas étudié inutilement les kakémonos japonais.

M. Harpignies qui, par le style, ressemble si peu à M. Duez, a, lui aussi, l'exécution large et décidée. Sa manière est franche; elle tire sa force d'une grande rigueur dans le dessin et s'appuie sur un principe un peu rude peut-être, mais exact. Dans ses aquarelles aux plans d'une simplicité voulue, M. Harpignies exprime avec une science inattaquable la construction et presque les dessous des choses. Il a de plus un sentiment poétique ; il mouvemente les branches et les nuages, il fait passer dans ses ciels des souffles invisibles. Ainsi comprise, l'aquarelle devient de la grande peinture.

Comme M. Harpignies, M. Français a toujours aimé la solitude des bois et les mystères des campagnes silencieuses. Les œuvres qu'il expose aujourd'hui n'ajoutent rien à ce qui a déjà été dit de son talent, fait de conscience et d'étude.

M. Jourdain est moins rustique. Dans son aquarelle : *Une Parisienne à la ville,* il nous montre une femme au milieu de ses bibelots accoutumés, sous la clarté rouge des lampes. Ce qui est intéressant dans cette œuvre où manque un peu la finesse, c'est la franchise de l'impression dans l'étrangeté d'une lumière artificielle.

M. Béraud est passé maître dans le genre où M. Jourdain s'essaye. Les éclairages bizarres ont toujours séduit cet artiste, qui du reste y réussit mieux que dans les scènes de plein air. Il semble cette année étudier passionnément la lumière des théâtres; ici, elle se glisse en un mince filet et vient éclairer entre deux portants une épaule de danseuse, un bout d'oreille entouré de cheveux blonds; là, elle illumine par en bas le menton des spectateurs épanouis dans leurs stalles et riant d'un gros rire sous ce rayon qui chauffe leurs lèvres. Dans cette dernière scène, le *Café-Concert,* on trouve une certaine intention caricaturale, mais qui reste dans les limites du goût et montre une fois de plus chez M. Béraud une rare justesse d'observation. Il y a là comme un souvenir amoindri du grand Daumier.

M. Lambert continue à reproduire avec fidélité les mœurs de ses quadrupèdes chéris. Ici, ce n'est plus la lumière agitée et malsaine des fêtes du soir; ses personnages sont tous gens tranquilles s'ébattant dans l'atmosphère honnête des intérieurs bourgeois. Les chiens, cette fois, sont de la partie, et dans la représentation de ces nouveaux invités, M. Lambert se montre aussi habile que dans ces études de chats si souvent célébrées et que la gravure s'est chargée de rendre éternelles, du moins pour un instant.

M. Jean-Paul Laurens nous ramène à des sujets plus austères; son unique aquarelle, la *Veuve du tyran,* n'inspire pas une gaieté folle, mais on y trouve une certaine recherche du caractère et un grand souci de la vérité historique. Il en est de même des nouveaux dessins qu'il destine à l'illustration des *Récits des temps mérovingiens.*

Les peintres Isabey et Eugène Lami appartiennent tous deux à la vieille école, qui tenait au décor, à la mise en scène, à la belle ordonnance d'un tableau, toutes choses qui semblent inutiles aujourd'hui. L'œil est habitué à d'autres spectacles; ce papillotage semble faux et théâtral, mais il faut se souvenir que M. Isabey a connu Delacroix et Bonington, et l'on retrouvera dans sa peinture une recherche de coloration qui rappelle une époque évanouie. De plus, ces vétérans ont eu dans leur jeunesse la gloire de s'élever en révolutionnaires contre l'école classique, ils ont donné à l'art une impulsion nouvelle et l'histoire doit leur être pour cela respectueuse et reconnaissante.

M. Detaille se présente cette année à l'exposition de la rue de Sèze, bien plutôt comme dessinateur que comme aquarelliste. L'artiste envoie plusieurs dessins à peine rehaussés par-ci par-là de quelques légères touches de couleur; puis viennent les dessins purs : une série d'illustrations sous le titre : « *Types et uniformes de l'armée française.* » Les personnages sont pour la plupart contemporains de Louis-Philippe, du premier Empire et de la Restauration; les attitudes sont finement observées, les petites têtes faites avec un soin extrême et dans le caractère du temps. Certes, ce n'est pas là du grand art, mais au moins est-ce exact, juste et bien dessiné. Il y a d'ailleurs dans les vignettes de M. Detaille une certaine allure qui manque absolument à celles de M. Worms. Cet artiste, dont on connaît la peinture peu entraînante, n'est guère plus heureux dans le dessin; il oublie trop qu'on peut être coloriste rien qu'avec du blanc et du noir, grâce aux différents jeux de l'ombre, de la lumière et des demi-teintes. Ses illustrations pour une édition de *Don Quichotte* présentent un aspect monotone et endormi. Ce n'était pas là les images qu'il fallait à un livre aussi étincelant de gaieté, à des aventures d'une si amusante fantaisie.

A côté des compositions de M. Worms, voici les vignettes de M. Maurice Leloir destinées au *Voyage sentimental* de Sterne. Nous avions négligé de parler des aquarelles de cet artiste, nous réservant d'y revenir à propos de ses dessins. Dans les uns comme dans les autres, même perfection minutieuse, même recherche du détail, même soin d'exécution. M. Maurice Leloir est encore de l'école qui n'admet point le sacrifice. Quoi qu'il en soit, ses illustrations, faites d'abord à la plume, puis reprises à la sépia et à l'encre de Chine, s'arrangent bien; la mise en scène en est heureuse et égayée d'un délicat sentiment de la lumière.

M. Tissot expose pour un livre français, *Renée Mauperin,* des illustrations un peu trop anglaises. Avec MM. de Goncourt le drame se passe sur les rives de la Seine, non loin de Saint-Denis : M. Tissot l'a transporté sur les bords de la Tamise. De là résultera sans doute un désaccord fâcheux entre le texte et les gravures, auxquelles il faut cependant reconnaître de réelles qualités d'exécution : il était bien difficile qu'il

en fût autrement, car l'auteur connait depuis longtemps tous les secrets de l'eau-forte.

M. Tissot n'est point du reste un artiste banal. L'exposition de la rue de Sèze nous fait voir de lui plusieurs pastels qui, à part quelques singularités de dessin, demeurent de sincères études inspirées par un talent étrange et bien personnel.

On voit que l'Exposition des aquarellistes n'est pas tout à fait pareille, cette année, à celles des saisons précédentes. Le cadre s'est un peu élargi, la porte s'est ouverte à de nouveaux venus et aussi à des genres qui, comme le pastel et le dessin, n'avaient pas été prévus par le programme primitif. Nous l'avons dit, nous ne désapprouvons pas la petite révolution dont les salons de la rue de Sèze ont été le théâtre. Ce renouvellement du personnel peut avoir pour l'avenir de la Société d'heureuses conséquences. Mais nous croyons qu'une autre chose encore doit être transformée ou rajeunie : c'est le principe d'art, l'idéal par trop étroit auquel les aquarellistes semblent condamnés. Ils ont, dès le début, sacrifié au culte du détail, à la religion de la minutie. Se montrerait-on trop exigeant si l'on demandait à ces fins diseurs de petites choses plus de hardiesse dans la pensée, plus de liberté dans la parole?

PAUL GILBERT.



EXPOSITION

D'ŒUVRES DE MAITRES ANCIENS

TIRÉES

DES COLLECTIONS PRIVÉES DE BERLIN EN 1883[1]

I.



CETTE exposition, organisée à l'occasion des noces d'argent du prince impérial d'Allemagne, se distinguait heureusement des exhibitions ordinaires de tableaux et d'objets d'art. Un choix des plus sévères et des plus délicats avait présidé à l'admission des deux cents tableaux et des quelques morceaux de sculpture réunis dans l'Académie des beaux-arts de Berlin. L'exiguïté même du local mis à la disposition des organisateurs commandait ce petit nombre d'admissions, exiguïté bienfaisante et propice qui, de prime abord, a écarté l'encombrement traditionnel, la promiscuité nuisible, diminué la fatigue du visiteur et assuré la liberté aisée de son jugement. On a compris à Berlin (et quelques-unes de nos dernières expositions ont pu servir de modèle) que le mérite de ces ensembles d'œuvres d'art consiste dans la qualité; que rien n'est déplaisant comme de voir en un voisinage indécent une toile de maître et un morceau vulgaire; que la quantité nuit, et qu'une exposition est avant tout une affaire de choix.

Les deux cents tableaux offerts au public berlinois ont été triés dans toutes les écoles, sans aucun emprunt aux musées royaux, grâce seulement au contingent fourni par des collections privées. La tâche était d'autant plus difficile que ces collections ne sont pas en Prusse comme chez nous, en Angleterre ou en Italie, de bien vieille date; les plus anciennes ne remontent qu'à 1750. Avant cette époque, on ne trouverait guère de galerie de peintures que dans le château électoral ou royal; les peintres

1. MM. Bode et Dohme ont publié sous ce titre : *Die Ausstellung von Gemælden ælterer Meister im Berliner Privatbesitz,* un examen critique très savant et très consciencieux des œuvres qui ont figuré à cette exposition rétrospective. Berlin, Weidmann, 1883, 1 vol. in-folio illustré de nombreuses gravures hors texte.



mêmes qui se fixaient à Berlin s'engageaient par contrat à ne travailler que pour la cour. D'ailleurs, jusqu'à Frédéric II, la décoration murale se composait presque exclusivement de tapisseries de haute lice que le luxe de ces temps préférait aux plus renommés tableaux; la riche et massive argenterie, les porcelaines de l'extrême Orient, entassées avec profusion, avaient aussi le pas sur les productions de la peinture ou de la sculpture. Un réfugié français, J. Mercier, fut autorisé à créer une sorte de succursale des Gobelins dans l'aile droite des écuries royales; il eut des successeurs qui s'essayèrent surtout dans les tapisseries du genre Watteau, dont ils ornèrent les résidences de Charlottenbourg et de Potsdam.

Le premier particulier qui ait formé une collection en Prusse est le célèbre amateur Gotzkowski, dont la ga'erie comprenait trois cent soixante numéros; en 1763, ruiné, il offrit de la vendre à Frédéric II, qui ne put l'acheter, appauvri par la guerre de Sept ans. La galerie Gotzkowski fut acquise par la Russie et aujourd'hui encore elle orne l'Ermitage. Vers la fin du règne de Frédéric II, le nombre des amateurs augmenta, le roi donnant l'exemple; mais les particuliers, au lieu de partager la préférence du maître pour les artistes français, se tournèrent plutôt vers l'école hollandaise, plus appropriée au goût allemand. Alors et sous les successeurs de Frédéric II se formèrent les cabinets César et Kamecke, — ce dernier riche de deux Rembrandt, qui sont aujourd'hui chez le comte Lanckoronski à Vienne et dont l'un, la *Fiancée juive,* a été si fidèlement copié par M. Paul Dubois, — les collections Glume, Chodowiecky, celles du banquier Daum, qui possédait des œuvres complets de peintres-graveurs, du médecin Mohsen, abondante en tableaux allemands ou flamands — (on y vantait des Durer et des Holbein (?) — enfin celle du chambellan Keith, ami des maîtres italiens.

Le goût prononcé de Frédéric-Guillaume III pour les arts, l'acquisition des galeries Giustiniani et Solly, la construction du musée de Berlin ont depuis imprimé un assez vif élan à l'activité des collectionneurs. La petite bourgeoisie se mit de la partie; des ventes retentissantes entretinrent le feu sacré; et toujours on rechercha les petits maîtres flamands et hollandais. Aujourd'hui, les deux principales collections privées sont celles du comte Raczyncki, qui vient de passer sous la gérance de l'État et par suite n'a pas été mise à contribution pour l'exposition de 1883, et celle du comte Redern, qui a fourni à cette exposition un très précieux appoint.

Entre ces galeries toutes privées et les musées officiels se placent les collections personnelles de la famille royale, entièrement distinctes des propriétés nationales. La première de ces collections nous reporte jusqu'au temps du grand-électeur dont la femme, Louise-Henriette d'Orange, peignait avec succès. Mais le grand-électeur, poussé à certains achats par des conseillers peu scrupuleux ou peu éclairés, acquit trop de morceaux d'une authenticité douteuse, attribués aux plus grands maîtres et sortis le plus souvent d'ateliers de faussaires contemporains. C'est ainsi qu'une tête de Christ longtemps donnée à Raphaël et considérée comme le joyau de la galerie de Berlin, n'est qu'un mauvais pastiche d'un Néerlandais inconnu. En 1671, un peintre marchand d'Amsterdam, Gerrit Uijlenborch, propose au grand-électeur l'achat de treize tableaux des plus grands maîtres italiens. Le prince envoie à Amsterdam, pour juger de la valeur des œuvres proposées, les généraux (!) v. Spaen et v. Chiese. Ceux-ci concluent le marché avec cette sage réserve que les chefs-d'œuvre seront rendus à Uijlenborch s'ils ne sont pas agréés par le grand-électeur. Les treize toiles arrivent à Berlin par la voie de Hambourg. Fromantiou, peintre ordinaire de la cour et conseiller de Frédéric-Guillaume en matière d'art, les juge mauvaises et de nulle

valeur. Uijlenborch se récrie et demande qu'une expertise contradictoire ait lieu à Amsterdam; Fromantiou part pour cette ville. Là, un premier groupe d'artistes lui donne raison ; mais une commission d'un caractère plus officiel, nommée à la requête du marchand et dans laquelle figurent des noms comme ceux d'Eeckhout, Lingelbach, van den Tempel, Philips de Koning, déclare « que quelques-uns des tableaux sont de bonne valeur, la plupart passables et tous, en général, dignes d'être accrochés dans un bon cabinet italien. » Mais Fromantiou s'était déjà muni d'une déclaration en bonne forme refusant tout mérite aux tableaux contestés, signée d'artistes renommés tels que Liévens, Pijnacker, Van Aelst, Kalf, Wynants, Hondecoeter, Doomer, Gérard de Lairesse. Nouvelles expertises pour et contre le vendeur. Philips de Momper motive ainsi son jugement: « Je, Philips de Momper, déclare que j'ai été pendant quelques années en Italie dans des cabinets de différents cardinaux et que j'y ai vu plusieurs œuvres d'art italiennes, qui étaient très bonnes, et que je suis d'avis en toute conscience que les tableaux que j'ai vus à la Couronne impériale (auberge ou étaient consignés les treize tableaux) ne le cèdent point en qualité et en condition aux tableaux que j'ai vus, comme je viens de le dire, dans les cabinets des cardinaux à Rome. » En fin de compte, Uijlenborch est forcé de reprendre ses Raphaël, ses Titien et ses Michel-Ange, le grand-électeur ne gardant qu'une tête de saint Jean-Baptiste par Spagnoletto.

Dans ces années, un assez grand nombre de peintres hollandais séjournent à la cour de Brandebourg; quelques-uns s'y fixent; Willem Honthorst, de 1650 à 1664, est le portraitiste ordinaire de la maison électorale; le prix usité de ses portraits en buste est de 14 à 16 thalers; les portraits équestres ou les portraits en pied avec accessoires se payent de 150 à 200 thalers. Il en fit beaucoup sans doute, puisqu'à son départ la caisse de la cour restait lui devoir cinq mille thalers dont deux mille seulement furent payés à ses héritiers. Deux successions vinrent augmenter les richesses d'art de la cour de Brandebourg. Après la mort d'Amalie, princesse d'Orange (1675), les deux fils nés du mariage de sa fille Louise-Henriette avec le grand-électeur recueillirent dans son héritage un certain nombre de tableaux dont un, la *Grande chasse de Diane*, par Rubens et Snijders, se voit encore au musée de Berlin. De même à la mort de Guillaume III d'Angleterre (1702), plusieurs de ses domaines privés, les châteaux du Bois près la Haye, de Ryswick, de Honslaerdyck et l'ancien château de la Haye, échurent avec tout leur mobilier à Frédéric Ier de Prusse, un de ses parents les plus rapprochés. Sous ce prince, rien ne fut enlevé de ces châteaux; mais sous ses successeurs, une partie des tableaux qu'ils contenaient fut expédiée à Berlin, le reste vendu en Hollande. Les deux premiers rois de Prusse s'occupèrent fort peu d'art. Le dernier surtout songeait beaucoup plus à former ses régiments de grenadiers géants qu'à embellir ses résidences de tableaux ou de sculptures, et l'on sait avec quelle férocité il châtia les aspirations élégantes et les goûts artistiques de son fils. Celui-ci, avant même d'arriver au trône, se montre curieux de toutes les choses de l'art [1]. Retiré à Rheinsberg, où il fuyait les terribles éclats de la colère paternelle, il emploie la meilleure partie de son temps à la décoration de cette demeure, en s'aidant des conseils du peintre Antoine Peene : « Vous me faites trop de grâce, écrit-il à sa sœur la margravine d'Anspach, de penser à Rheinsberg. Tout y est meublé, et il y a

1. Voir le très intéressant article de M. Émile Michel : *Frédéric II et les arts à la cour de Prusse*, dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 avril 1883.



deux chambres pleines de tableaux. Les autres sont en trumeaux de glaces et en boiseries dorées ou argentées. La plupart de mes tableaux sont de Watteau ou de Lancret, tous deux peintres français de l'école de Brabant. » Devenu roi, il accrédite à Paris le comte de Rothenburg à la fois comme agent diplomatique et comme délégué spécial pour les beaux-arts. Ce n'est point tout : Knobelsdorf, dont Frédéric écrivit plus tard l'éloge funèbre, est envoyé à Paris avec la mission de visiter les ateliers. Nous savons par Frédéric même que Knobelsdorf admirait fort Lebrun et le Poussin, faisait beaucoup de cas de Carle Vanloo et de de Troy, appréciait « la naïveté et la vérité de Chardin », mais qu'il préférait nos sculpteurs à nos peintres, « leur art étant poussé à la perfection par les Bouchardon, les Adam et les Pigalle ». Les acquisitions de Knobelsdorf étaient surtout destinées à parer une habitation qui, appelée d'abord *la Vigne,* allait devenir si fameuse sous le nom de *Sans-Souci.* Commencée en 1745, la construction de la nouvelle résidence fut achevée en 1747. Il s'agissait maintenant de remplir la galerie réservée dans la retraite de *Sans-Souci* aux objets d'art; les lettres à Rothenburg se multiplient; Frédéric demande qu'on lui achète des Lancret, des Pater, et surtout des Watteau : « Les tableaux de Lemoyne et de Poussin peuvent être beaux pour des connaisseurs, mais à dire le vrai je les trouve fort vilains; le coloris en est froid et disgracieux et la façon ne me plaît pas du tout ». Il se plaint assez souvent de ce qu'on lui adresse : « J'ai reçu les derniers tableaux de Petit (un des agents de Paris), il y en a trois de fort beaux, deux médiocres et cinq infâmes. Je ne sais à quoi Petit a pensé, mais c'est de tous les envois qu'il m'a faits, le plus mauvais ». En 1749, en échange de chevaux qu'il avait offerts à Louis XV, il recevait du roi de France deux groupes de Sigisbert Adam, *la Pêche* et *la Chasse,* et deux statues de Pigalle, une *Vénus* et le *Mercure attachant ses talonnières.* Frédéric consent à payer des prix raisonnables, mais il règle ses dépenses artistiques avec une sévère économie : « Libre au roi de Pologne, le gros voisin, de payer trente mille ducats pour un tableau de Raphaël et d'établir en Saxe une contribution de cent mille thalers. Telle n'est pas ma méthode. Ce que je puis avoir à un prix raisonnable, je l'achète; mais ce qui est trop cher, je le laisse. Je ne puis faire de l'argent, et quant à accabler mes sujets d'impôts, ce n'est pas mon affaire». En vieillissant, Frédéric reste collectionneur; mais il serre de plus en plus les cordons de sa bourse : « Un louis de plus, dit le chevalier Chazot dans ses mémoires, et tout irait à merveille ». Malgré ses précautions, le défiant monarque est souvent dupé, surtout quand il passe des Français, les préférés de sa jeunesse, aux Flamands et aux Italiens; on lui vend des Rubens et des Van Dyck suspects; on lui fait payer comme un original une copie de l'*Io* du Corrège. Aussi rencontre-t-on à *Sans-Souci* et ailleurs, à côté d'œuvres authentiques et de réelle valeur, d'étonnantes médiocrités, trop complaisamment affublées d'étiquettes glorieuses. Les tableaux, une fois entrés à *Sans-Souci,* y sont l'objet de soins insuffisants; beaucoup d'entre eux, exposés à un soleil meurtrier, perdent totalement leurs couleurs ou sont presque *rissolés;* tel est le cas de la *Mariée de village,* de Watteau[1], si maltraitée, qu'il a été impossible de l'admettre à l'Exposition.

1. Gravée par C.-N. Cochin.

II.

SCULPTURE.

Les morceaux de sculpture étaient peu nombreux à l'Exposition de l'Académie royale, mais d'un fort bon choix. D'abord, deux marbres d'Antonio Rosselino, provenant du comte Alessandri, de Florence (ainsi que le bas-relief de Luca della Robbia, une *Madone entre deux anges*, en terre non émaillée, acquis récemment par le musée de Berlin). L'un, un buste de saint Jean-Baptiste enfant, portrait, selon l'usage du temps, de quelque jeune patricien de Florence, un de ces bustes ordinairement attribués à Donatello, qui en effet eut le premier l'idée de représenter le patron de Florence sous les traits de quelque enfant d'une des grandes familles de la ville, comme le prouvent le marbre de la casa Martelli, le Saint Jean riant de Vanutelli (aujourd'hui chez M. de Miller à Vienne) et, s'il est de Donatello, ce qui paraît fort probable, le délicieux buste de M. Dreyfus. Quant au Saint Jean de l'Exposition appartenant à M. Hainauer, il est bien de Rossellino, qui se reconnaît, malgré l'individualité des traits, dans le charme général de la figure, dans la naïveté de l'attitude, dans le pittoresque de l'arrangement et dans la facture légère des cheveux. L'auréole en bronze doré qui entoure la tête est d'un effet particulièrement heureux. Ce joli Saint Jean, bien posé sur un socle ancien du meilleur goût, au centre d'une des salles disposées avec l'art d'un collectionneur parisien, a eu le plus vif succès pendant toute la durée de l'exposition.

Du même Rossellino, une Madone avec l'Enfant entourée de chérubins, d'une exécution encore un peu rude et, comme le petit Saint Jean, évidemment de la première manière de l'artiste, sous l'influence directe de Donatello, avant qu'il eût donné à l'expression de ses têtes ce charme langoureux qui séduit dans ses œuvres postérieures, dans le bas-relief de la collection d'Ambras à Vienne ou dans celui que possède un amateur russe et que nous connaissons par le moulage.

Moins attrayant et moins bien conservé est un buste de Mino de Fiesole (Cabinet Hainauer), intéressant d'ailleurs à plus d'un titre. Mino est en effet le grand sculpteur portraitiste de la seconde moitié du xve siècle, et cependant ses bustes sont rares. On cite le magistral Diotisalvi Neroni de la collection de M. Gustave Dreyfus ; le jeune Florentin en Saint Jean-Baptiste de M. Goupil, un autre buste exquis de saint Jean-Baptiste au musée du Louvre provenant de la collection His de la Salle, et le Niccolo Strozzi du Musée de Berlin, portant la date de 1454. Le buste prêté par M. Hainauer est de deux ans postérieur à ce dernier, et partant sensiblement antérieur à un autre buste de Mino, daté 1461 et longtemps considéré comme le plus ancien du maître, mais venant peut-être après les bustes non datés des fils de Cosme de Médicis, du Bargello. On lit sur la mince bande formant le socle les mots *Alexo di Luca Mini* 1456, ces chiffres étant en lettres gothiques fort peu usités à cette époque. Le mot Mini indique-t-il la filiation du personnage représenté ou désigne-t-il l'artiste? Ces premières œuvres de Mino sont de beaucoup les plus remarquables, soit pour l'énergie de la conception, soit pour l'exécution soignée *con amore*, tout en restant large et ample; plus tard, débordé par d'incessantes commandes de dessus d'autel et de marbres

funéraires, Mino perd peu à peu sa forte individualité et tombe dans la manière. Matteo Civitale de Lucques est représenté par un attrayant buste de femme en bas-relief (provenant de la collection du comte de Nieuwerkerke), qui montre en lui un artiste préoccupé des côtés séduisants de la nature, moins puissant et moins librement hardi que ses grands contemporains.

On peut comparer avec le beau stuc peint du Louvre, la *Madone avec l'Enfant* [1], un bas-relief colorié et doré, d'un très grand effet décoratif, traitant le même sujet, improvisé sans doute pour quelque fête religieuse, et par suite pressé avec un entrain rapide qui n'a pas nui à l'éclat de l'exécution. Il ne reste qu'un petit nombre de ces compositions sculpturales commandées en vue d'une circonstance déterminée et ne devant avoir qu'un à propos éphémère; celle-ci prêtée par M. de Beckerath, a le rare mérite d'une irréprochable conservation; appartenant à la Renaissance déjà avancée, elle garde cependant quelque parfum du xve siècle et veut rester fidèle au style de Donatello et de son école.

De l'école florentine quelques bronzes encore, qui nous transportent en plein xvie siècle et dans lesquels se reconnaît la dominante influence de Michel-Ange, bronzes dont on ne peut désigner les auteurs, mais d'une valeur telle qu'on pourrait les donner aux meilleurs artistes de l'époque : une *Sapienza,* deux statuettes de *Vulcain* et *Vénus,* d'une facture pittoresque et d'une charmante patine; un petit buste du pape Grégoire XIV (1590-91), qui se recommande par une attitude pleine de charme, par un arrangement élégant du socle et par la perfection de la ciselure; une *Mise au tombeau*, bas-relief aux figures allongées, à petites têtes, dont le sentiment rappelle très vivement la petite porte en bronze du Bargello longtemps attribuée à Michel-Ange et, de nos jours, à Giacomo della Porta.

Ce qui semble indiscutable, c'est que cette petite porte et la *Mise au tombeau* sont de la même main, et qu'il faut chercher l'auteur unique des deux œuvres dans l'entourage immédiat du grand Buonarotti.

A côté de ces morceaux florentins, les sculptures vénitiennes de la galerie du comte Pourtalès se présentent avec un caractère plus spécialement décoratif : marteaux de porte, clefs, encriers, coffrets, chandeliers et autres menus objets donnent une idée de cet art anonyme qui, sans atteindre aux conceptions élevées de la grande sculpture, offre un des aspects des plus séduisants du luxe minutieux et délicat de la Renaissance, et qui constate, d'autre part, l'influence exercée par Donatello sur l'art vénitien lorsqu'il vint à Padoue pour la fonte de la statue équestre de Gattamelata. On sait que bon nombre des aides qui accompagnèrent alors le maître demeurèrent à Padoue, en sorte que cette ville devint un grand atelier de bronzes artistiques dans l'Italie du nord.

Cet art padouan éclate dans une madone en bas-relief dont la conception et la facture évoquent le souvenir direct des plaques du maître autel du Suanto, composées par Donatello, exécutées par lui et ses aides et dont une est signée ainsi « *Ser Antonio di Giovanni de Senis et sui,* et *Ser di Piero e Bartolomeo et sui;* » témoignage irrécusable d'une association de nombreux collaborateurs.

Plus vénitiens sont les apôtres saint Pierre et saint Paul, d'un art primitif, dans le sentiment de l'école de Murano, tout semblables aux figures de saints isolées peintes par Bartolommeo Vivarini. La fonte massive, la rudesse de la ciselure, les restes d'une

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXIII, p. 201.

argenture destinée à recouvrir un métal dont on ne connaissait pas encore les ressources infinies, tout accuse l'enfance de l'art du bronze en Vénétie.

Dans la même galerie, de nombreuses copies, la plupart en petit format, d'après l'antique, si recherchées au xvi° siècle, très vénitiennes par leur belle couleur de métal et leur chaude patine : ainsi un buste de Lucius Verus, un autre buste d'homme, quelque empereur romain, peut-être d'Alessandro Vittoria; une petite *Vénus* et un *Tireur d'épines*. Est-ce encore une copie d'après l'antique ou plutôt un antique du temps d'Auguste, qu'une fort belle tête en bronze de jeune garçon à l'allure romaine? Selon M. Mommsen, l'inscription qu'on déchiffre sur les restes d'un collier qui pare ce curieux buste n'a aucun caractère authentique d'ancienneté; d'autres bons juges se refusent aussi, pour des raisons plutôt archéologiques qu'artistiques, à reconnaître la marque de l'époque impériale. Et pourtant, considérant la finesse de la fonte, la légèreté du métal, le caractère particulier du travail, M. Bode ne peut se résoudre à donner ce bronze à un artiste du xvi° siècle. Comment un homme de la Renaissance aurait-il pu atteindre, dans une copie, une perfection si absolument irréprochable et conserver jusque dans les moindres détails l'entière vérité du caractère antique? Ne doit-on pas conclure que ce buste appartient vraiment aux premiers temps de l'empire romain, l'inscription suspecte ayant été ajoutée, et la patine refaite après coup? La renaissance se révèle, sans doute possible, dans les belles proportions, dans la libre et facile attitude, dans les mouvements aisés d'un *Neptune* et d'un *Méléagre,* grandes figures qui pourraient bien être de Jacopo Sansovino.

Les lecteurs de la *Gazette*[1] ont déjà fait connaissance avec un buste en marbre de Catarina Cornaro, daté 1505, dont les traits offrent une étroite ressemblance avec ceux d'un beau portrait de Gentile Bellini précieusement conservé au musée de Buda-Pest, et une figure de Jacopo de Barbarj dans un tableau de la Galerie de Berlin. Ce marbre vénitien, le seul connu de cette époque, où les terres cuites sont fréquentes à Venise, n'est qu'agréable et fort inférieur au célèbre buste en bronze du musée Correr; M. Bode dit judicieusement qu'il y a entre les deux œuvres le même écart qu'entre les portraits de Catena ou de Basaiti et ceux d'Antonello de Messine, et que le bronze du musée Correr donné à Bellini doit être du plus grand sculpteur de l'époque dans ces contrées, du Véronais Andréa Bregno.

L'énergique personnalité du pape Sixte-Quint revit dans un grand et imposant buste en bronze, chef-d'œuvre du style baroque qui, sans ciselure ni patine, d'une mauvaise coloration, produit néanmoins un effet des plus saisissants. M. Bode ne sait à qui assigner cette œuvre grandiose. Mais il la croit de la même main que deux bustes de pape, l'un, celui de Grégoire XIII récemment acquis par le musée de Berlin, l'autre celui de Grégoire XIV de petite dimension, que nous avons déjà signalé ; enfin, malgré les quarante ans qui séparent le pontificat de Paul III de celui du dernier de ces papes, M. Bode n'est point éloigné de reconnaître un seul et même artiste dans l'auteur de ces trois bustes et dans celui du colossal bronze de Paul III qui figure au Musée de Naples.

La sculpture allemande aurait dû être largement représentée dans une exposition berlinoise. Aussi est-on surpris de n'y rencontrer qu'une statuette d'Ève en bronze de Peter Vischer le fils, venue tout dernièrement à Berlin de la collection de M. Odiot. Jolie figurine, si la construction de la tête ne laissait trop à désirer, inférieure en

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 2° période, t. XVII, 126-127.

somme à l'*Apollon* du Musée germanique (Nuremberg), aux deux encriers de la collection Fortnum (Stanmore-Hill) et à l'*Orphée et Eurydice* du cabinet de M. Gustave Dreyfus, mais comme ces dernières œuvres respirant à la fois l'influence de Dürer et de Jacopo de Barbarj, et, pour la souple élégance des formes féminines, dépassant de beaucoup l'art contemporain de Nuremberg.

CHARLES EPHRUSSI.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît. — [2505]

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [2555]



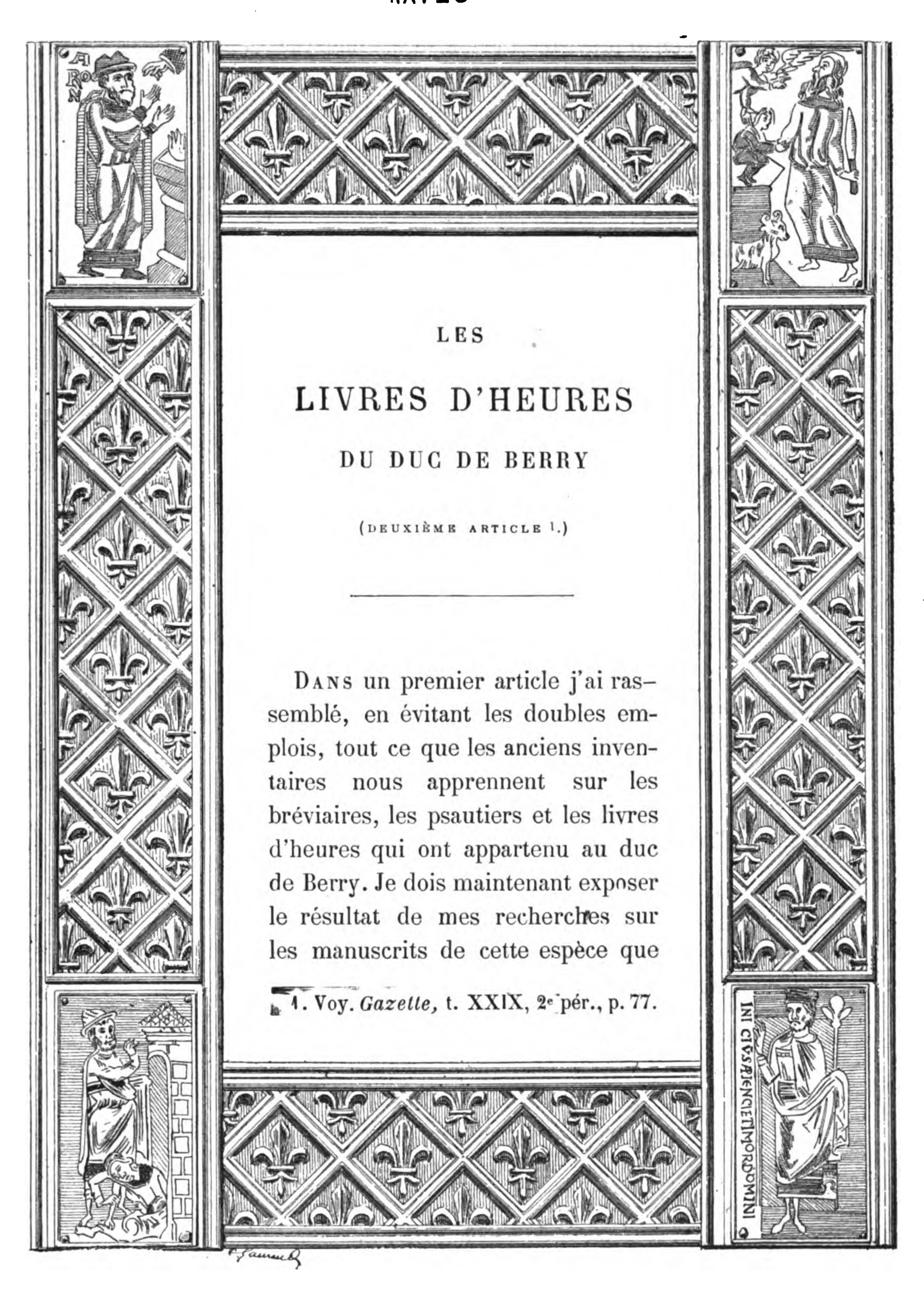
322e Livraison. Tome XXIX. — 2e période. 1er Avril 1884.

Prix de cette Livraison : 7 francs.

LIVRAISON DU 1er AVRIL 1884.

TEXTE.

GRAVURES.



LES

LIVRES D'HEURES

DU DUC DE BERRY

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)

Dans un premier article j'ai rassemblé, en évitant les doubles emplois, tout ce que les anciens inventaires nous apprennent sur les bréviaires, les psautiers et les livres d'heures qui ont appartenu au duc de Berry. Je dois maintenant exposer le résultat de mes recherches sur les manuscrits de cette espèce que

1. Voy. *Gazette,* t. XXIX, 2e pér., p. 77.

nous pouvons encore admirer dans les collections publiques ou privées. La liste que j'en ai provisoirement arrêtée comprend douze articles, dont chacun répond à une œuvre d'art vraiment remarquable. Je m'attacherai à en donner un signalement exact, sans avoir la prétention d'épuiser un sujet aussi vaste que difficile à traiter.

Les livres que nous avons à passer en revue n'ont pas tous la même origine : les uns venaient des collections de Charles V, et le duc de Berry se les était fait céder par son neveu Charles VI ou par des personnages à qui Charles VI les avait donnés ; les autres avaient été exécutés pour le duc de Berry, ou acquis par lui des marchands qui connaissaient la passion du prince pour les objets d'art et de luxe. Je commencerai par les manuscrits qui venaient de Charles V et qui avaient excité la convoitise du duc de Berry.

I. Le Bréviaire de Belleville.

MSS. LATINS 10483 ET 10484 DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

Le premier livre dont je dois parler est un bréviaire en deux volumes conservé à la Bibliothèque nationale et connu, depuis la fin du XIVe siècle, sous le titre de Bréviaire de Belleville. Selon toute apparence, il était ainsi dénommé parce qu'il avait été fait pour Jeanne de Belleville, femme du malheureux Olivier de Clisson, exécuté aux halles de Paris en 1343, et mère du connétable Olivier de Clisson, mort en 1407. Le plus ancien texte relatif au Bréviaire de Belleville qui nous soit parvenu est l'article suivant de l'inventaire du mobilier de Charles V[1] :

Premièrement ung très beau breviaire, très parfait, bien escript, très noblement enluminé et très richement ystorié, lequel est en deux volumes, et est à l'usaige des Frères Prescheurs, et est appellé le Breviaire de Belleville ; et se commance le second fueillet du premier volume *Et scitote,* et du second volume *Justicie.* Et en sont les fueillez par dehors ystoriez à ymages. Et sont les fermouers d'argent doré esmaillez des armes de Belleville. Et sont en deux estuiz de cuir bouilly ferrez.

Le second feuillet du texte du ms. 10483 commence par les mots *Et scitote,* et celui du ms. 10484 par le mot *Justicie.* Le bréviaire à l'usage des Frères Prêcheurs contenu dans les mss. 10483 et 10484 est donc bien celui qu'on appelait le Bréviaire de Belleville. A la mort de Charles V, en 1380, il échut à Charles VI, qui l'offrit à Richard II, roi d'Angleterre.

1. Ms. français 2705, fol. 281. Voy. *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France,* publié par Jules Labarte, p. 338.

Henri IV, successeur de Richard, le renvoya en France et en fit cadeau au duc de Berry. C'est ce qu'attestent deux notes de Jean Flamel, tracées sur les gardes du Bréviaire :

Cest breviaire est à l'usaige des Jacobins, et est en deux volumes, dont c'est ci le premier. Et est nommé le Breviaire de Belleville. Et le donna le roy Charles le sixiesme au roy Richart d'Angleterre. Et quand il fut mort, le roy Henry, son successeur, l'envoya à son oncle le duc de Berry, auquel il est à present. FLAMEL [1].

C'est le second volume des livres appellez les Breviaires de Belleville, à l'usaige des Jacobins, lequel est à Jehan, filz de roy de France, duc de Berry et d'Auvergne, conte de Poitou, d'Estampes, de Bouloingne et d'Auvergne. Et lui furent envoyéz de Angleterre. FLAMEL [2].

Les inventaires du duc de Berry que j'ai précédemment publiés [3] nous apprennent que le duc de Berry se dépouilla du Bréviaire de Belleville, le 7 octobre 1413, en faveur de sa nièce, Marie de France, religieuse à Poissy, particularité qui nous est d'ailleurs attestée par deux notes de Jean Flamel [4]. Le livre resta longtemps au couvent de Poissy, où il passa successivement entre les mains de plusieurs filles de la famille Jouvenel des Ursins, dont les armes furent peintes au xv° siècle sur les tranches des deux volumes.

Les matières sont ainsi disposées dans le Bréviaire de Belleville, dont les feuillets, en parchemin très fin, sont hauts de 240 millimètres et larges de 170.

Le tome Ier (ms. 10483), qui consiste en 446 feuillets, contient : 1° l'explication de plusieurs des peintures du livre (fol. 2) ; — 2° un calendrier, dont il ne reste que les mois de novembre et de décembre (fol. 6) ; — 3° le psautier (fol. 7) ; — 4° un avertissement sur la composition du Bréviaire, sur la récitation des offices et la célébration des fêtes (fol. 88) ; — 5° le propre des saints, depuis la Saint-André jusqu'à la Saint-Barnabé (fol. 96) ; — 6° le commun (fol. 189 v°); — 7° la partie d'hiver du propre du temps (fol. 213).

Dans le tome II (ms. 10484), composé de 432 feuillets, nous avons : 1° le calendrier, dont il ne subsiste que les mois de janvier et de février (fol. 2) ; — 2° le psautier (fol. 3), dont le premier feuillet a été arraché ; — 3° le propre du temps (fol. 81), à partir de la Trinité, avec une lacune au commencement ; — 4° le propre des saints, à partir de la translation de saint Dominique (fol. 218) ; — 5° le commun (fol. 398).

1. Ms. latin 10483, fol. 444 v°.
2. Ms. latin 10484, fol. 1.
3. Article XIV.
4. Ms. latin 10483, fol. 445 ; ms. latin 10484, fol. 1 v°.

Après les déplorables mutilations qu'a subies le Bréviaire de Belleville, il y subsiste, sans parler des ornements du calendrier, 76 petites peintures, mesurant environ 50 millimètres de largeur sur 40 millimètres de hauteur. Outre ces tableaux, qui sont compris dans la justification même des pages, on trouve sur la marge inférieure des feuillets 31 peintures, un peu moins resserrées; c'est à elles que l'auteur de l'inventaire de Charles V fait allusion quand il dit, en parlant du Bréviaire de Belleville : « Et en sont les fueillez par dehors ystoriez à ymages ».

Les ornements et les peintures du Bréviaire de Belleville peuvent être cités comme un excellent exemple du travail des artistes français vers le milieu du XIVe siècle. L'intérêt de plusieurs des peintures est d'autant plus grand que la signification symbolique en est expliquée avec beaucoup de détails dans un avertissement mis en tête du premier volume. Cet avertissement, dont le texte a été publié en 1875 par M. Marcel de Fréville[1], est un document fort curieux, sans lequel nous aurions grand'peine à comprendre les peintures de plusieurs autres manuscrits de la librairie du duc de Berry, notamment de ceux qui portent à la Bibliothèque nationale les nos 919, 1052 et 18014 du fonds latin.

Je dois citer une particularité du Bréviaire de Belleville, qui n'a pas encore été, je crois, remarquée, et qui m'avait échappé jusqu'à ces derniers jours : ce sont des notules très fines, écrites au bas de quelques pages et qui paraissent se rapporter au payement des copistes ou des enlumineurs. Il a sans doute existé au pied de beaucoup d'autres pages des notes de ce genre, qu'on devait faire disparaître, soit en passant la pierre ponce sur les feuillets terminés, soit en les rognant pour la reliure. Quoi qu'il en soit, voici ce que j'ai déchiffré sur trois pages du tome Ier (Ms. 10483) :

Fol. 33. Mahiet. — J. Pucelle. a baillie XX et III s. VI d.
Fol. 62. Ancelet pro I p.
Fol. 300. J. Chevrier pro I p.

Par les mots *pro I p.*, qui doivent se lire *pro una pecia*, il faut entendre une quantité déterminée de copie. En effet, suivant les usages de l'Université de Bologne, la *pièce* se composait de 16 colonnes de texte, à 62 lignes par colonne et à 32 lettres par ligne[2]. — *Mahiet*, *J. Pucelle*, *Ancelet* et *J. Chevrier* doivent donc être les noms de copistes

1. *Commentaire sur le symbolisme religieux des miniatures d'un manuscrit du XIVe siècle par le miniaturiste lui-même*, dans *Nouvelles archives de l'art français*, années 1874-1875, p. 145-153.

2. Du Cange, au mot *Pecia*; éd. Didot, V, 163, col. 3.

ou d'enlumineurs qui ont travaillé au Bréviaire de Belleville. La vue de ces noms m'a remis en mémoire une note qu'on lit en caractères microscopiques à la fin d'une bible latine classée à la Bibliothèque nationale sous le nº 11935 du fonds latin : « Jehan Pucelle, Anciau de Cens, Jaquet Maci, il hont enluminé ce livre ci. Ceste lingne de vermellon que vous veés, fu escrite en l'an de grace mil CCC et XXVII, en un jeudi, darrenier jour d'avril, veille de mai, quinto die. »

Le *Mahiet*, le *J. Pucelle* et l'*Ancelet* du Bréviaire de Belleville sont évidemment les enlumineurs qui sont appelés *Jaquet Maci*, *Jehan Pucelle* et *Anciau de Cens* dans la souscription de la bible de l'année 1327. Nous connaissons ainsi plusieurs des artistes qui ont été employés à la décoration du Bréviaire de Belleville. L'un d'eux, Jean Pucelle, n'aurait-il pas été un chef d'atelier, qui aurait eu une certaine célébrité parmi ses contemporains, et n'aurait-on pas désigné par le nom de cet enlumineur des livres enluminés par lui et par ses compagnons? Ainsi s'expliquerait un article des inventaires du duc de Berry[1] : « Item unes petites heures de Nostre Dame, nommées Heures de Pucelle, enluminées de blanc et de noir ».

II. Le très beau Bréviaire du roi Charles V.

Ms. latin 1052 de la Bibliothèque nationale.

Un autre livre du roi Charles V, qui n'est pas sans analogie avec le Bréviaire de Belleville, et qui, comme lui, échut au duc de Berry, est celui que le rédacteur de l'inventaire de l'année 1413 désigne ainsi : « Un très beau bréviaire écrit de bonne lettre de forme, à l'usage de Paris, qui fut du roi, bien historié et enluminé. » Le même inventaire nous apprend que le second des feuillets, qui dans ce bréviaire suivaient le calendrier, commençait par les mots *cognovit bos*[2]. Il n'en faut pas davantage pour faire reconnaître, dans le volume ainsi décrit, un manuscrit de Colbert qui porte aujourd'hui à la Bibliothèque nationale le nº 1052 du fonds latin, et dont le second feuillet du texte (fol. 8) commence par les mots *cognovit bos*.

Rien dans le ms. 1052 ne trahit la noble origine et les non moins nobles vicissitudes d'un volume qui peut néanmoins revendiquer une place d'élite parmi les beaux livres du milieu du xivᵉ siècle. Il consiste

1. Article xxxii des extraits que j'ai publiés plus haut.
2. Voy. l'article xvii des inventaires précédemment publiés.

en 617 feuillets de très fin parchemin, hauts de 235 millimètres et larges de 173. C'est un très ample bréviaire parisien, dont les rubriques sont en français, et qui est intitulé (fol. 7) : « Ci commence le bréviaire selonc l'usage de Paris ». On y doit distinguer six parties :

1° Un calendrier (fol. 1-6);

2° Le propre du temps (fol. 7-206 v°);

3° Le psautier et la litanie des saints (fol. 207-283 v°);

4° Le propre des saints (fol. 285-582 v°);

5° Le commun (fol. 585-605);

6° Les rubriques ou le bref, en français (fol. 606-617).

La place du psautier au milieu du volume, la rédaction française du bref et la présence des mots *cognovit bos* au haut du second feuillet du texte sont trois particularités qui nous autorisent à appliquer au ms. 1052 l'article suivant de l'inventaire du mobilier de Charles V : « Item ung autre grant breviaire entier, très noblement escript et très noblement enlumyné et ystorié, et est le psaultier ou mylieu du breviaire. Et se commance la seconde page *cognovit bos.* Et sont les fermouers d'or, et est en l'un ung roi, et en l'autre ung ymage à genoulx. Et est la pipe ouvrée à une orbe voye. Et en est le brief en françoys[1] ».

Cette notice, combinée avec celles des deux derniers inventaires du duc de Berry, nous révèle toute l'histoire du livre pendant le premier siècle de son existence. Le volume, que les contemporains appelaient un très beau bréviaire, et qu'ils trouvaient très noblement écrit, et très noblement enluminé et historié, a dû être exécuté pour le roi Charles V, auquel il a certainement appartenu. Charles VI en fit cadeau à son oncle Louis, duc d'Orléans; la veuve de celui-ci, Valentine de Milan, l'offrit à son beau-frère le duc de Berry, qui en fit changer la garniture en y mettant deux fermoirs d'or en forme de châteaux et une petite pipe d'or ornée de deux oursons. A la mort du duc, le livre fut estimé 200 livres tournois, et les exécuteurs testamentaires, pour se concilier les bonnes grâces du Dauphin, depuis Charles VII, le lui envoyèrent, sans fixer la somme moyennant laquelle il pourrait en devenir propriétaire. Le prince, après qu'il eut longuement vu et avisé le bréviaire, trouva bon de le garder par devers lui, en déclarant cependant qu'il n'avait point l'intention de rien payer à la succession de son grand-oncle.

Quand on a sous les yeux le ms. 1052, on comprend aisément que Charles VII ait éprouvé le désir de s'approprier un aussi beau livre. Le

1. Ms. français 2705, fol. 279 v°, article 3281. Voy. *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France,* publié par Jules Labarte, p. 336.

parchemin en est d'une finesse exquise; l'écriture, disposée sur deux colonnes, ne laisse rien à désirer soit pour l'élégance, soit pour la netteté et la régularité. C'est à bon escient que les clercs du xive siècle le déclaraient très noblement historié et enluminé. Sans parler des miniatures du calendrier, qui représentent les occupations de chaque mois et les signes du zodiaque, on y compte 59 tableaux, de 50 millimètres de hauteur et de 45 millimètres de largeur, et 130 tableaux de moindres dimensions, environ 30 millimètres sur 24. De plus, la marge inférieure de plusieurs pages du psautier (fol. 207, 217, 226, 232, 238, 245 v°, 252 v° et 261) renferme huit délicieuses peintures assez semblables à celles du Bréviaire de Belleville.

III. Les Heures de Savoie.

Ms. E. V. 49 (jadis F. I. 54) de l'Université de Turin.

Un troisième volume que le duc de Berry tira de la librairie de son frère le roi Charles V est un livre d'heures, conservé à la bibliothèque de l'Université de Turin et dont je dois la connaissance à mon confrère et ami M. Paul Meyer. La notice qu'en a donnée Pasini[1], en 1749, ne permettait d'en deviner ni la date ni la nature.

L'origine de ces heures, dont les feuillets sont hauts de 200 millimètres et larges de 140, n'est pas douteuse. Sur la fin, au fol. 213, Jean Flamel a tracé une inscription ainsi conçue:

> Ces heures furent au roy Charles le quint, et sont apelées les Heures de Savoye. Et donna les dites heures le roy Charles le sisiesme, filz du roy Charles le quint devant dit, à son oncle le duc de Berry, le... jour de juillet, l'an de grace mil quatre cens et neuf. FLAMEL.

Les miniatures de ce livre sont encadrées de bordures tricolores, et beaucoup d'initiales renferment les armes de France, celles de Savoie et celles de Bourgogne. Convient-il d'expliquer la présence de ces deux dernières armoiries et la dénomination de *Heures de Savoie* par le mariage de Blanche, fille de Robert II, duc de Bourgogne, et petite-fille de saint Louis, avec Édouard de Savoie en 1307? Blanche de Bourgogne, dont le mari fut comte de Savoie de 1323 à 1329, mourut en 1348. Sans avoir vu les Heures de Savoie, je ne saurais dire s'il est possible ou non d'en rapporter l'exécution à la première moitié du xive siècle. Dans tous les cas,

1. *Codices mss. Taurin.*, II, 275.

le livre aurait été remanié pour servir à un roi de France. On lit, en effet, cette prière à la p. 495 :

Oratio ad sanctum Ludovicum regem Francie. Sancte et pie Ludovice, unus de gloriosis confessoribus Dei, unus de regibus magnis amicis Dei, iste peccator, iste indignus, iste successor tuus, licet ineptus, licet nimis inconveniens heres tuus, dubius, nescius, sollicitus et anxius de populo tuo commisso regimini suo, ego scilicet inutilis persona, nullis bonis ornata, sed profunda ignorantia tenebrata, innumeris viciis deformata, immensis peccatis onerata, ego, inquam, quem Deus et tu post Deum voluisti fieri regem in populo tuo...

Cet héritier et ce successeur de saint Louis, qui avait une si vive sollicitude pour le peuple confié à son gouvernement, ne saurait être que le roi Charles V, dont M. Paul Meyer a cru reconnaître l'image en tête de plusieurs autres oraisons rédigées pour être mises dans la bouche d'un roi. Le passage du livre par les mains de Charles V est d'ailleurs expressément indiqué par la note de Flamel : *Ces heures furent au roy Charles le quint*... Il y a donc lieu de rechercher dans quels termes il figure sur les inventaires royaux. Pour y arriver, il importe de savoir quels morceaux contiennent les Heures de Savoie et comment ces morceaux sont disposés. A cet égard nous sommes parfaitement renseignés par une note que Flamel a tracée à la fin des Heures de Savoie :

Cy après s'ensuivent les choses qui sont escriptes en ces heures.

Premièrement le kalendrier. — Item le psaultier. — Item les heures de la Trinité. — Item les heures du saint esperit. — Item les heures Nostre Dame à l'usaige de Paris. — Item les heures de la passion de Nostre Seigneur. — Item les heures de saint Jehan Baptiste. — Item les heures des Angres. — Item pluseurs oraisons de Nostre Dame. — Item les heures de saint Jehan l'euvangeliste. — Item les heures de saint Loys de France. — Item les heures de saint Loys de Marsaille. — Item les heures de la Magdelaine. — Item pluseurs memoires de la passion, des anges, de toussains et de la Trinité. — Item vigiles de mors. — Item les sept pseaumes et la letanie. — Item les xv pseaumes. — Item pluseurs memoires de Dieu et de Nostre Dame, des appostres, de pluseurs martirs, de pluseurs confesseurs et de pluseurs vierges. — Item memoire du pape et des personnes de l'eglise. — Item pour les roys et pour les princes de terre. — Item pour les laboureurs. — Item pour ceulz qui sont en pechie mortel. — Item pour ceulz qui sont en peril de mere. — Item pour les prisonniers. — Item pour ceulz qui font aumosnes. — Item pour parens et pour amis. — Item pour soy mesmes. — Item pour ceulz qui sont en purgatoire. — Item de rechief memoires de Dieu, de Nostre Dame, de pluseurs martirs, appostres, confesseurs et d'autres sains et vierges et sainctes. — Item des reliques. — Item de la paix. — Item pluseurs oroisons à Dieu. — Item oroisons quant on dit la messe. — Item oroisons qu'on dit quant on se lieve et couche. — Item oroisons de la croix. — Item oroisons de saint Denis. — Item oroisons de saint Loys de France. — Item oroisons quant on

doit escommunier[1]. — Item oroisons à la Trinité. — Item autres oroisons à Dieu. — Item autre oroison quand on se lieve. — Item l'euvangille saint Jehan. — Item une autre messe de la Trinité. — Item une messe de saint Denis. — Item une messe de Requiem. — Item une messe de saint Loys de France. — Item une messe des angres. — Item une messe du saint esperit. — Item une messe de la Croix. — Item une messe de reliques. — Item une messe de Nostre Dame. — Item memoire de saint Pierre et de saint Pol. — Item le psaultier saint Jheroisme.

Il me semble assez probable que le livre ainsi décrit par Flamel est celui qui figure en ces termes sur l'inventaire de Charles V, comme déposé dans l'étude du roi, en la tour du bois de Vincennes :

Item ou dit estude du roy estoient les très belles grans[2] heures du dit seigneur, très bien escriptes et très noblement enluminées et historiées. Et au commencement des dictes heures, tantost après le kalendrier, est le psaultier, les heures de la Trinité, de Nostre Dame, de la Passion, de saint Jehan Baptiste, des angelz, oroisons de Nostre Dame, heures de saint Jehan l'euvangeliste, celles de saint Loys, roy de France, saint Loys de Marceille, de la Magdalene, memoires de plusieurs saints, vigilles de mors, sept pseaulmes et letanie, et plusieurs memoires de saints et sainctes; toutes les choses dessus escriptes et enluminées comme dit est. Et se commance le second feuillet *portatus sum*. Lesquelles heures sont couvertes de brodeure à plusieurs ymaiges à lozenges et à rondeaulx de perles. Et sont les courroyes des fermouers couvertes chacune de sept fleurs de lys d'or, à compter le clou qui tient aux aiz des dictes heures. Et en chacune fleur de liz a quatre perles. Et sont les fermoers des dictes heures d'or, garny chacun de deux balaiz, deux saphirs et cinq grosses perles; et les tirouers d'un laz de soye à or, en chacun ung gros bouton de perles. Et est la pipe des dictes heures garnye de deux balaiz et ung saphir et quatre grosses perles. Lesquelles sont en ung estuy de cuir bouilly pendant à ung large laz de soye azurée semée de fleurs de lys d'argent doré[3].

Le rédacteur de l'inventaire de Charles V a énuméré seize morceaux contenus dans le magnifique volume qu'il appelle *les très belles grandes heures du roi*. Ces seize morceaux se retrouvent exactement dans le même ordre au commencement du manuscrit E. V. 49 de Turin, que nous savons avoir été à l'usage de Charles V. Cette concordance est déjà assez significative. L'identité des très belles grandes Heures du roi et des Heures de Savoie, conservées à l'Université de Turin, ne sera cependant démontrée que si l'on peut établir que le second feuillet des Heures de Savoie a

1. Le manuscrit porte *escomrcher* avec un signe d'abréviation sur la lettre *o*. Il s'agit évidemment de la communion. Le passage correspondant du texte nous donne cette leçon : *ante sacram communionem*.

2. Les heures de Savoie ont pu être qualifiées de *grandes*, non pas à cause de leur taille, mais en raison du grand nombre de morceaux qu'elles contiennent.

3. Manuscrit français 2705, fol. 264, article 3066. Voy. *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, publié par Jules Labarte, p. 319.

commencé par les mots *portatus est*. Je recommande cette vérification aux paléographes qui pourront examiner à loisir les Heures de Savoie. M. Paul Meyer, à qui l'importance de ce détail n'avait pas échappé, a pu simplement constater qu'il y a une lacune ou une interversion dans les feuillets qui suivent le calendrier.

Quel que soit le résultat de la vérification qui reste à faire, il est certain que les Heures de Savoie ont appartenu à Charles V et qu'elles ont été données par Charles VI à Jean, duc de Berry.

Après avoir décrit les bréviaires ou livres d'heures que le duc de Berry avait tirés de la librairie de son frère, le roi Charles V, et auxquels il ne fit faire ni changements ni additions, je dois examiner les volumes qu'il fit exécuter ou arranger pour lui-même et qui portent plus ou moins expressément les marques de cette origine. Je commence par deux manuscrits sur lesquels on ne peut concevoir le moindre doute, quoique ni l'un ni l'autre ne soit mentionné sur aucun des anciens inventaires. On sait bien, d'ailleurs, que ces inventaires sont fort incomplets et qu'ils ne font pas la moindre allusion à quelques-uns des volumes les plus importants et les plus authentiques de la librairie du duc de Berry.

IV. Heures de Turin.

MS K. IV. 29 (JADIS D. VI. 23) DE L'UNIVERSITÉ DE TURIN.

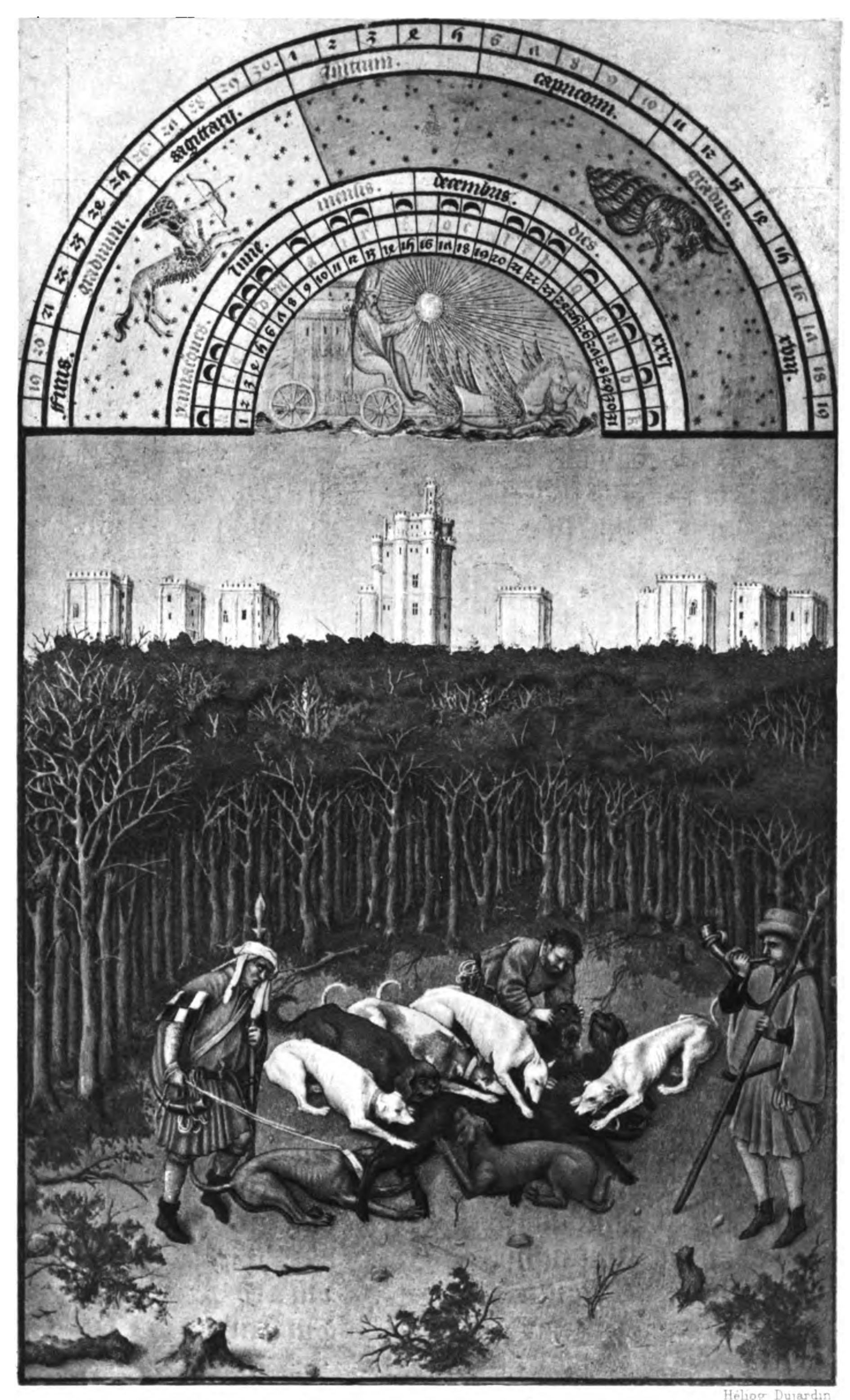
Je ne connais ce manuscrit que par un très bref article du Catalogue de Pasini[1], par des notes qu'ont bien voulu me communiquer M. Paul Meyer et M. Castan, et par des photographies dues à l'obligeance de M. Pietro Vayra. C'est, paraît-il, un volume de 91 feuillets de parchemin, hauts de 275 millimètres et larges de 188.

Le fond du livre remonte sans doute au règne de Charles V, et c'est, sinon pour lui, du moins pour un roi de France qu'ont été copiées les prières des fol. 58 v° et 76 v° :

Et tu Deus meus creator, redemptor et protector meus, preces sanctorum tuorum et meas dignanter exaudias, et me servum tuum ac cunctum populum michi commissum regas et dirigas, ut sic transeamus per bona transsitoria quod perveniamus feliciter ad eterna. Amen.

Misericors Deus et miserator, consolator et defensor, in te, Domine, confido. Servo tuo auxilium et consilium Francorum regi tribue, quia bella michi video, bella parantur meis. Hostium meorum animos erroresque constringe mortalium, ne contra me debellare valeant, sed propter inobedienciam suam et eorum nequiciam tibi, Christe,

1. *Codices Mss. Taurin.*, II, 33.



Héliog. Dujardin

HALLALI DU SANGLIER DANS LA FORÊT DE VINCENNES.

Miniature des Grandes Heures du duc de Berry

(Bibliothèque de Mgr le duc d'Aumale.)

Gazette des Beaux Arts. Imp. Eudes.

devote supplico, ut per tuam graciam obtinere valeamus victoriam viriliter cum honore seu pacem. Amen.

Parmi les peintures, qui sont évidemment de plusieurs mains, il faut remarquer celle du fol. 77 v°, qui doit avoir été faite pour le duc de Berry. Elle représente un personnage à cheveux blancs, vêtu d'une draperie rouge damassée; il est à genoux devant la Vierge, sur un tapis aux armes de Berry. Ce doit être un de ces portraits du duc Jean, que les artistes employés par ce prince aimaient tant à insérer dans leurs ouvrages.

V. Les belles heures du duc de Berry

COLLECTION DE M. LE BARON ADOLPHE DE ROTHSCHILD.

Un autre manuscrit du duc de Berry, qui ne figure pas non plus sur les anciens inventaires, est un livre d'heures qui offre certains rapports avec le précédent et auquel la publication du grand ouvrage de M. le comte de Bastard a assuré une juste célébrité. Il y est désigné sous le titre de *Les Belles heures*, dénomination qu'il y a tout intérêt à conserver.

Ce volume, anciennement relié en maroquin rouge, aux armes de Du Plessis-Châtillon (écu chargé de trois quintefeuilles), appartenait, il y a une quarantaine d'années, au comte Victor de Saint-Mauris. En 1849, M. le marquis de Laborde[1] avait cru qu'il était allé « se réfugier à Berlin ». Mais il est heureusement resté en France, et il a trouvé une hospitalité digne de lui dans la galerie de M. le baron Adolphe de Rothschild. L'obligeance du propriétaire me met à même d'en faire connaître ici les traits caractéristiques.

On y compte, sauf erreur, 240 pages et 25 grands tableaux. On y trouve, dans l'ordre suivant :

1° Le calendrier;

2° L'office de Notre-Dame;

3° Les sept psaumes de la pénitence;

4° L'office des morts;

5° Les oraisons de la Passion;

6° Les heures du Saint-Esprit;

7° Les heures de la Passion;

8° Une prière à la Sainte-Trinité, commençant par les mots : « Summe summi tu patris unice... »

9° Une prière aux anges.

1. *Les ducs de Bourgogne,* I, CXXI, note.

Le calendrier renferme une dizaine de notes nécrologiques, qui suffisent pour établir que le livre vient bien du duc de Berry et qui peuvent servir à en fixer exactement la date. Il n'est donc pas inutile de les donner ici :

II kal. februarii. Obitus domine Johanne de Armegniaco, duchisse Biturie. — (1387.)

V idus aprilis. Obitus Johannis, regis Francie, anno LXIIII. — (1364.)

V kal. maii. Obitus Philippi, ducis Burgundie. — (1404.)

II non. maii. Obitus Ludovici, comitis Stamparum, anno IIII°. — (1400.)

X kal. septembris. Obitus Philippi de Valesio, rex (*sic*) Francorum, anno L. — (1350.)

III idus septembris. Obitus domine Bone, duchisse Normannie. — (1349.)

XVI kal. octobris. Obitus Karoli quinti, anno IIII°, regis Francorum. — (1380.)

XII kal. octobris. Obitus Ludovici, regis Cecilie. — (1384.)

II idus decembris. Obiit Johanna, regina Francie, uxor regis Philippi de Valesio. — (1348.)

La mort la plus récente qui soit mentionnée dans ces notes est celle de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, arrivée le 27 avril 1404. Ainsi les Belles heures du duc de Berry, dont toutes les parties sont parfaitement homogènes et qui ont été par conséquent achevées du vivant du prince, appartiennent à la période comprise entre les années 1404 et 1416. Je n'y ai remarqué les armes du duc de Berry qu'à un seul endroit : elles sont peintes six fois sur un catafalque dans la miniature qui est en tête de l'office des morts.

Dans la quatrième des peintures qui ornent l'office du Saint-Esprit (page 173), on doit, selon toute apparence, reconnaître une représentation du duc et de la duchesse en prières. Mais je n'ose pas affirmer qu'il faille considérer comme des portraits de la duchesse les figures d'une dame à genoux, qu'on voit sous le tableau de l'*Annonciation*, en tête de l'office de la Vierge, et sous le tableau de l'*Homme de douleurs*, en tête des oraisons de la Passion. Il serait possible que ces deux figures eussent été ajoutées après coup, en même temps que les armes peintes à côté (fascé de... et de..., à 6 merlettes de...)

D'ordinaire, les grandes peintures occupent la meilleure partie d'une page, dont le reste est occupé par trois ou quatre lignes de texte. Un petit tableau remplit l'intérieur de l'initiale du texte. La marge inférieure de la page a été mise à profit pour peindre de petites scènes fort élégamment composées. C'est ainsi que les sacrements de l'Église sont représentés au bas des feuillets sur lesquels commencent les différentes parties de l'office du Saint-Esprit.

LÉOPOLD DELISLE.

(La suite prochainement.)

COLLECTIONS DE M. SPITZER

(SUITE.)

LA VERRERIE



ANS l'ensemble si complet des industries d'art dont les merveilleux produits composent les collections de diverses natures formées avec tant de science et de goût par M. Spitzer, et si libéralement ouvertes par lui aux amateurs érudits et aux artistes, une de celles qui se trouvent le plus complètement représentées est, sans contredit, l'industrie du verre. C'est là surtout, dans les vitrines qui renferment les pièces les plus remarquables de ce que le temps a respecté parmi les œuvres si fragiles sorties des ateliers de Damas, d'Alexandrie ou de Murano, que l'on peut étudier dans ses différentes manifestations, du XIIIe au XVIIe siècle, cet art privilégié qui, dès ses débuts, avait déjà atteint à un haut degré de perfection et dont les hypogées de l'ancienne Égypte et les chambres sépulcrales de Cœre ou de Vulci nous ont conservé des spécimens qui ne le cèdent en rien à ce que les temps plus rapprochés de nous ont produit de plus complet en ce genre. Et cependant, quoique ce soit, de tous les arts, un de ceux qui semblent avoir le moins souffert dans la grande conflagration où l'ancienne civilisation s'effondrait et disparaissait avec ce qui restait de l'empire romain, un de ceux où il y ait eu le moins d'efforts à faire pour renouer la chaîne du renouveau à celle des temps passés, il est bien difficile, dans l'état actuel de la science, de reconstituer son histoire pendant

les premiers siècles du moyen âge. Il n'existe pas, en effet, de documents matériels indiscutables, d'œuvres connues auxquelles on puisse assigner une date précise aussi reculée, et ce n'est qu'en s'appuyant sur des textes plus ou moins obscurs que l'on arrive à suivre la filiation de cette belle industrie à Byzance d'abord, en Égypte et en Syrie ensuite.

Mais, à partir du XIIe ou du XIIIe siècle, la lumière se fait, et s'il est encore à peu près impossible, dans l'état actuel de la science, de déterminer d'une façon certaine les caractères distinctifs des verres qui remontent à cette époque, nous avons du moins des preuves de la situation florissante où se trouvait alors l'art de la verrerie dans les provinces orientales. Nous nous bornerons à citer à l'appui quelques passages de la relation du voyage de Benjamin de Tudèle[1], qui visita vers le milieu du XIIe siècle la plus grande partie du monde connu. C'est ainsi qu'à Antioche il constate la présence de plusieurs de ses coreligionnaires qui « fabriquent le verre »; il cite même les noms des « principaux d'entre eux, Rabi Mordekhai, Rabi Maüm, Rabi Ishmaël », ce qui permet de supposer qu'ils jouissaient comme artistes verriers d'une certaine réputation. En parlant de Tyr (Tyr la Nouvelle), il dit : « Là sont aussi les ouvriers qui font ces verres de Tyr si renommés par toute la terre... », et, enfin, en décrivant une des synagogues de Damas, il mentionne avec admiration « une *muraille de verre* construite par art magique. » «... Il y a dans cette muraille, dit-il, autant de trous qu'il y a de jours dans l'année solaire; le soleil, descendant par douze degrés, selon le nombre des heures du jour, entre chaque jour dans l'un de ces trous et, par là, chacun peut connaître à ces trous quelle heure il est... »

Ces simples citations suffisent pour montrer combien l'art de la verrerie avait conservé d'importance à l'époque où Benjamin de Tudèle entreprit son voyage en Orient, puisque dans la relation qu'il en a laissée il ne s'occupe que fort peu des choses étrangères à l'état actuel du peuple juif et de sa religion. Les verreries de Tyr qu'il mentionne comme étant

1. *Benjamin,* fils d'un rabbin nommé Jonas, était né ou vivait à Tudèle, petite ville du royaume de Navarre. « Était-il marchand, architecte ou médecin, dit M. Édouard Charton dans les *Voyageurs anciens et modernes,* se proposa-t-il en voyageant d'acquérir des richesses ou des connaissances scientifiques? En l'absence de renseignements précis sur cette question, assez peu importante du reste, on a fait bien des commentaires qui n'ont conduit à rien de certain. Si l'on s'en tient à l'impression qui résulte d'une lecture attentive de la relation de son voyage, on sera porté à croire que son but était uniquement de connaître le nombre des Juifs dispersés dans les différentes régions du monde et de s'informer de leur état moral et religieux. » Nous ajouterons que dans cette relation l'on trouve bien des documents intéressants et qui présentent tous les caractères de la vérité.

« renommées par toute la terre » avaient été autrefois célébrées par Hérodote, Théophraste et Pline, et l'industrie de Damas, dont les produits lui semblaient être le résultat « d'un art magique », était tellement estimée que, pendant plusieurs siècles après lui, tous les verres peints ou émaillés sont inventoriés dans les *trésors* des rois, des princes et des églises, comme provenant de Damas ou étant *de la façon de Damas* Aujourd'hui même encore, ils sont le plus généralement désignés sous le nom de verres de Damas.

Cependant les verres émaillés, d'origine ou d'apparence arabe, qui font la richesse et la gloire de nos musées et des collections particulières, présentent dans leur ensemble et dans leurs détails, quand on les examine attentivement, des différences tellement tranchées, malgré le style oriental qui leur est commun à tous, que l'on ne doit pas hésiter à leur assigner des provenances très diverses et des époques de fabrication très éloignées souvent l'une de l'autre. Il y aurait là une recherche intéressante à faire et que nous entreprendrons peut-être un jour à cette place, en nous basant sur les caractères principaux d'objets dont l'âge et l'origine sont connus ; mais, dans ce rapide examen, nous devons nous borner à décrire ceux qui font partie de la collection de M. Spitzer, en mentionnant les différences d'exécution et de décoration qui les distinguent et qui pourront probablement servir à poser des jalons pour des études ultérieures.

Nous signalerons en première ligne les quatre *lampes de mosquée*, en forme de vases turbinés à large collet évasé, dont une au moins peut, avec presque certitude, être attribuée à la fabrication égyptienne du XIVe siècle[1], surtout si on la compare à celle du British Museum, qui provient du Caire, où elle était dans une mosquée construite par l'émir Sheikhoo[2] (1355) dont elle porte le nom.

C'est une belle lampe, particulièrement remarquable par sa dimension exceptionnelle et par la beauté des caractères qui la décorent ; sur tout le pourtour extérieur du col règne une inscription[3] composée de grands

1. Les verreries égyptiennes, particulièrement celles d'Alexandrie, ont été de tous temps renommées. « Les verriers d'Alexandrie, dit Strabon (p. 645, éd. Didot), m'ont assuré qu'il y avait en Égypte une terre propre à la fabrication des verres; que c'était avec cette matière seule qu'on faisait les *précieux vases polychromes*, et que tous les autres sables lui étaient impropres, vu que certaines substances leur manquaient... » Les vases polychromes dont parle ici Strabon n'étaient évidemment pas des verres émaillés de la nature de ceux dont nous nous occupons, mais probablement des verres colorés dans la pâte; ce texte est néanmoins précieux en ce qu'il prouve l'existence de fabriques déjà anciennes et célèbres au premier siècle de notre ère.

2. Membre du Conseil privé du sultan Mélik-en-Nassir-Hassan.

3. La traduction, faite par un de nos plus savants orientalistes, des inscriptions

caractères en émail bleu cerné d'or, et coupée par trois médaillons circulaires à encadrements de rinceaux finement dessinés au trait et dont le centre porte aussi une inscription ; le corps même du vase, depuis l'épaulement jusqu'à l'arête, est couvert également de grands caractères en réserve d'or sur fond émaillé en bleu, d'un aspect discret très décoratif; la partie inférieure est ornée de rosaces en émail où le blanc et le bleu dominent.

Nous n'hésitons pas à placer cette belle lampe au premier rang des productions de la verrerie orientale, et ce qui, plus encore que son importance au point de vue archéologique et la perfection de son exécution, la rend surtout remarquable et en fait une œuvre du plus haut mérite, c'est l'harmonie générale de sa décoration ; l'or qui la couvre en partie a pris, probablement sous l'influence du temps et peut-être aussi du milieu dans lequel elle a dû rester suspendue pendant plusieurs siècles, une sorte de patine bronzée qui s'est répandue sur tout l'ensemble de la pièce et sur laquelle la lumière prend des chatoiements métalliques d'un éclat un peu assourdi, que viennent réveiller les points plus brillants des six appendices en relief auxquels s'attachaient autrefois les chaînes de suspension.

Des trois autres lampes, deux plus petites que la précédente, de forme plus élégante, et recouvertes d'émaux plus éclatants et d'une dorure plus brillante, nous semblent pouvoir être considérées comme le véritable type de la fabrication de Damas; là encore, nous procédons par analogie, et c'est en les comparant à une autre lampe du British-Museum, faite pour un gouverneur de Syrie, — l'émir Tukuz-Demir, mort en 1345, — et, par conséquent, fabriquée selon toute apparence à Damas, que nous croyons pouvoir émettre cette opinion ; la forme et la dimension, en effet, sont les mêmes; le style, la décoration, les émaux et l'aspect identiques. Quoique supérieures sous le rapport de la fabrication proprement dite, ces lampes nous paraissent cependant manquer de ce grand caractère archaïque un peu sévère qui distingue au plus haut point celle que nous avons cherché à décrire dans les lignes précédentes, et qui convenait si bien à un lieu de recueillement et de prière.

La quatrième lampe, de même dimension que la première, mais d'une rare élégance de formes, est d'un tout autre caractère et d'un autre style : la décoration, plus cherchée dans son ensemble, y occupe une place moins importante, les émaux sont moins apparents. Les médaillons qui coupent la frise du collet sont ornés, au centre, d'un vase dont la forme rappelle exactement celle du calice, *vas mysticum*, des églises

qui se trouvent sur les lampes et les verres arabes de la collection de M. Spitzer, et les considérations historiques qui en découlent, seront publiées dans un travail spécial qui ne pouvait trouver sa place dans cette étude.

catholiques. Ce vase qui, selon toute probabilité, est une armoirie, se trouve également sur d'autres lampes que nous connaissons, entre autres sur une de celles du British-Museum.

C'est également aux fabriques de Damas, et toujours en prenant pour type, au point de vue des émaux, la lampe que nous avons citée plus haut et dont la provenance ne nous paraît pas douteuse, que nous attribuerons



FIG. 1. — GRAND GOBELET EN VERRE ÉMAILLÉ ET DORÉ.

(Fabrication orientale, XIVe siècle. — Collection Spitzer.)

une série de verreries couvertes d'inscriptions arabes, accompagnées d'ornements du plus beau style : les émaux y sont très francs de ton, très éclatants dans leur savante harmonie et posés en épaisseur ; l'or y est brillant.

Une des pièces capitales de cette intéressante série est un grand gobelet (fig. 1) où le jaune et le rouge dominent. Sur tout le pourtour, au centre, règne une inscription en grands caractères qui se détachent sur une frise circulaire de riches rinceaux polychromes terminés par des têtes de monstres; à la partie inférieure, dans des médaillons ovales à encadrement formé par un filet d'émail en relief sur fond denté d'or, et séparés par des animaux fantastiques à deux têtes et aux ailes éployées, on voit un lion héraldique peint en émail rouge.

Le même lion se retrouve sur une magnifique bouteille en verre bleu à long col (fig. 2), ornée d'inscriptions en émail blanc très pur sur un fond vermiculé d'or; au-dessus de la frise centrale, sur l'épaulement, le décorateur a placé quatre fleurons d'une belle ordonnance émaillés en blanc et dessinés d'or. Cette bouteille et le gobelet qui précède sont, l'une par la coloration bleue du verre, et l'autre, par sa dimension exceptionnelle, des pièces uniques et dont on ne trouve d'analogues dans aucun musée ni dans aucune collection, mais la perfection de leur décoration et la richesse de leurs émaux et de leur dorure les rendent encore plus remarquables que leur insigne rareté.

Deux autres bouteilles également à long col, et d'une dimension exceptionnelle, complètent cette importante suite; sur la première, la frise circulaire qui occupe le centre est coupée par des écus à fond rouge représentant, au-dessus d'une coupe émaillée de blanc et cernée d'or, un aigle aux ailes éployées; sur la seconde, plus petite que la précédente, l'inscription est tracée en caractères émaillés en bleu sur une frise circulaire formée par des rinceaux d'émail blanc sur fond d'or; sur l'épaulement se trouve une autre inscription en caractères tracés en or au pinceau et coupée par des médaillons également en or à rosaces d'émail blanc.

Si l'on étudie avec attention le style des ornements qui décorent ces verres, surtout dans les fleurons dessinés au trait, on y retrouve une analogie tellement frappante avec quelques détails de la damasquinure des armes fabriquées en Syrie au XIIIe et au XIVe siècle, et avec celui de certains objets en cuivre ou en bronze de la même époque et de la même provenance que, même sans nous arrêter aux ressemblances de fabrication et aux procédés d'émaillage, il nous paraît hors de doute que ce sont là les véritables types des verres de Damas. La forme des bouteilles et surtout les lions héraldiques qui se trouvent sur les deux premières pièces peuvent laisser croire qu'elles ont été fabriquées pour la Perse, dont les relations commerciales avec les villes de l'Asie occidentale étaient considérables au moyen âge; en tout cas, elles ne sont certainement pas de fabrication persane, comme nous en avons entendu exprimer l'opinion par quelques amateurs. En effet, Chardin, qui visita la Perse en 1672 et qui donne de si précieux renseignements sur l'industrie et le commerce de ce pays au XVIIe siècle, affirme, en parlant des verres de Schiraz et d'Ispahan, qu'il trouve de qualité très inférieure, « pailleux, pleins de vessies et de bulles », que la fabrication de la verrerie y était inconnue avant la fin du XVIe siècle. « Au reste, dit-il, l'art de faire le verre a été porté en Perse il n'y a pas quatre-vingts ans. Un Italien nécessiteux et

avare l'enseigna à Chiraz pour cinquante écus. Si je n'avois été bien informé de la chose, j'aurois cru qu'ils devoient aux Portugais la connoissance d'un art si noble et si utile[1]... »

La présence du lion héraldique a laissé également supposer que ces verres auraient été fabriqués à Venise, soit en imitation des verres arabes si recherchés en Europe au moyen âge, soit pour être expédiés en Orient; le lion serait alors une sorte de marque de fabrique, un cachet de provenance. Quoiqu'il soit à peu près certain que, dès le XIIIe siècle et même à une époque antérieure, on ait fabriqué à Venise des verreries d'usage domestique, puisque parmi les artisans qui pratiquaient l'*arte vitraria* on nomme en première ligne les *fioleri*, et que, en 1285, il y avait comme « giudice » de Murano un certain Spinabello qui exerçait la profession de *fiolario*, nous ne croyons pas que cette opinion soit fondée.

Bien que ce soit évidemment par l'Orient, et sinon d'Égypte ou de Syrie, au moins par les Grecs de Constantinople, que l'art de la verrerie est arrivé à Venise, il est difficile d'admettre qu'au XIVe siècle, époque à laquelle on peut faire remonter la fabrication des belles pièces qui précèdent, l'industrie des verriers de Murano ait atteint ce haut degré de perfection. Les plus anciens verres émaillés que l'on puisse avec certitude attribuer à Venise ne datent guère que du milieu du XVe siècle, et quoiqu'ils dénotent, surtout au point de vue de la fabrication, un art assez avancé, les émaux sont loin d'avoir l'éclat et la pureté des émaux de l'Orient; ils sont loin surtout d'être employés avec autant de science et d'habileté. L'or, par contre, y est de beaucoup plus belle qualité et plus solide.

M. Spitzer possède plusieurs pièces remarquables datant de cette première époque de la fabrication vénitienne, entre autres, une grande et belle coupe dont le décor, bien caractéristique, est formé d'imbrications d'or dessiné de traits noirs et pointillé d'émail blanc en relief. Dans les verres d'une exécution soignée, les imbrications sont dessinées par des traits enlevés sur l'or même; tel est le décor d'un grand et beau verre ou hanap à couvercle, d'une grande élégance de forme, coloré en bleu dans la pâte et entièrement frotté d'or, que nous citerons comme une des pièces capitales de cette importante série.

Ces sortes d'imbrications, très usitées par les décorateurs italiens à cette époque et que l'on retrouve si souvent sur les faïences, surtout sur celles de Pesaro et de Caffagiolo, ont été également exécutées en

1. *Voyages de M. le chevalier Chardin en Perse et autres lieux* (tome IV, p. 257).

émail, ainsi que l'on en voit un exemple remarquable sur une des plus belles pièces de la collection de M. Spitzer, un grand hanap à filets en relief, dont le bord est orné d'une frise de ce genre et dont le corps est entièrement frotté d'or dégradé, plus épais à la partie inférieure; le pied de ce beau verre porte des entrelacs formés par des cordons en émaux de différentes couleurs où l'influence orientale est encore sensible.

L'art de l'émailleur faisait, du reste, de rapides progrès, et bientôt on réussit à décorer en émaux polychromes, de sujets de figures, de rinceaux et d'entrelacs du goût le plus pur et de l'arrangement le plus ingénieux, des verreries qui peuvent être mises au premier rang des plus belles productions de l'art industriel de la Renaissance italienne. Nous mentionnerons surtout, en ce genre, deux pièces exceptionnelles : la première (fig. 3) est un flacon plat ou bouteille à long col, portant sur les côtés quatre petites anses horizontales destinées à laisser passer les cordons de suspension, et décoré sur chacune de ses deux faces d'un médaillon représentant, avec quelques variantes dans le costume et la composition, David tenant à la main la tête de Goliath. Ces médaillons sont encadrés d'un large filet à fond d'or décoré de petits cercles juxtaposés, formés par un pointillé de perles en émail blanc; sur les côtés courent des rinceaux à palmettes en émaux polychromes. La seconde pièce est une sorte d'aiguière de forme surbaissée, ou buire à anse, qui faisait autrefois partie de la collection Debruge-Duménil et, plus tard, de la collection de M. de Saint-Seine; sur la panse, des rinceaux d'un grand style embrassent un médaillon où se trouve représenté un jeune homme monté sur une sorte de cheval marin et portant sur l'épaule une longue trompette, — ou plus exactement une espèce de *clarinette* retournée, — à l'extrémité de laquelle est attachée une banderole sur laquelle on lit les lettres S. P. Q. R.; le col est enrichi d'une frise d'imbrications émaillées.

Deux autres flacons de forme aplatie sont également très remarquables par leur belle décoration, composée de rosaces et de frises circulaires à fond d'or brillant, dessinées au trait de rinceaux noirs et semées de gouttes d'émail coloré rehaussé au centre par une perle d'émail blanc.

Un grand hanap de fiançailles en verre vert, frotté d'or, est également digne d'appeler l'attention, autant par sa perfection que par son excessive rareté; il est décoré d'une frise médiane de feuillages et rinceaux d'or sur fond pointillé de perles d'émail, coupée par deux médaillons opposés, dont l'un représente une jeune femme aux cheveux blonds, vue en buste et tenant à la main une grande fleur, et l'autre, un Amour tendant son arc; à la partie supérieure, près du bord, règne un filet d'or semé de perles d'émail blanc, bleu et vert.

Nous ne pouvons citer, dans cette série si riche des verreries vénitiennes émaillées et dorées, que les pièces les plus remarquables par leurs dimensions et surtout par la perfection de leur décoration; mais il en



FIG. 2. — BOUTEILLE EN VERRE BLEU ÉMAILLÉ ET DORÉ.

(Fabrication orientale, XIVe siècle. — Collection Spitzer.)

existe un grand nombre d'autres qui, bien que de moindre importance, suffiraient à elles seules pour prouver à quel degré de perfection s'était rapidement élevé cet art dont le sénat de Venise se montrait si fier et si jaloux; telle est, entre autres, la suite de coupes à pied et de plateaux armoriés et dorés que nous regrettons de ne pouvoir décrire séparément. Là, cependant, nous devons mentionner tout spécialement deux pièces

qui sont d'un intérêt capital pour l'histoire de la verrerie. La première est une coupe basse dont le plateau est orné en dessous de bossages en relief formant un treillis losangé, et dont le centre est décoré en émail de l'écu armorié d'Anne de Bretagne; la seconde est une petite coupe ou assiette portant, entourées de riches lambrequins, les armes de la célèbre famille des Fugger, d'Augsbourg. Ces deux pièces émaillées sont-elles, malgré leur apparence, de fabrication italienne? Il est permis d'en douter, si on les examine avec attention. Dans la première, en effet, les émaux manquent de la pureté qui distingue habituellement les émaux de Venise; ils sont maladroitement posés, ternes et lourds d'aspect, surtout dans le dessin des fleurs de lis et des hermines de Bretagne; on n'y trouve point, en outre, ce bel or jaune et brillant que les verriers de Murano affectionnaient tant, et que l'on remarque sur toutes les pièces de la même époque, ne fût-ce qu'à l'état de simple filet. Peut-être faudrait-il voir dans cette coupe un des premiers essais de l'industrie transportée par des transfuges vénitiens en France, et surtout dans les Flandres, au commencement du XVIe siècle, malgré les peines édictées par le Conseil de la République contre ceux qui divulgueraient des secrets de fabrication qui, du reste, commençaient à être connus de tout le monde.

Dans la seconde, au contraire, les émaux sont minces et très francs de tons, un peu trop crus même, comme dans toutes les verreries allemandes; et si on la rapproche d'un grand verre dont l'origine n'est pas douteuse et qui est décoré d'une riche armoirie à la licorne qui le couvre presque entièrement, l'analogie est frappante. Non seulement les émaux sont les mêmes, mais la dorure est tellement semblable sur les deux pièces, qu'elle doit évidemment avoir été exécutée par la même main; elle se compose d'un large filet d'or bordé des deux côtés par un pointillé d'émail bleu et décoré d'un double rang d'imbrications dessinées au trait par enlevage à la pointe et semées au centre de perles d'émail bleu. Il y a là une tradition vénitienne évidente interprétée par des peintres allemands ou importée par des émailleurs de Murano, appelés en Bavière probablement par un des frères Fugger, ces hommes si intelligemment dévoués à leur pays, dont l'immense fortune protégeait les artistes et les savants aussi bien que les empereurs, et auxquels plusieurs villes de l'Allemagne du XVIe siècle, Nuremberg et Augsbourg entre autres, durent leur prospérité commerciale et leur supériorité artistique.

L'industrie vénitienne transportée en Bavière y trouvait, du reste, un terrain bien préparé; depuis longtemps déjà, des verreries y étaient établies, notamment dans la Franconie, aux pieds des *Fichtelgebirge* (monts aux sapins), et c'est là, suivant toute probabilité, que furent fabriqués,

avec les procédés apportés d'Italie, ces premiers verres émaillés allemands dont parle un vieil auteur du XVIe siècle, J. Mathésius, qui, dans un de ses *Discours*[1], dit : « Ensuite l'esprit ajoutant toujours une idée à l'autre, plusieurs ont peint en couleur, sur des verres blancs et cuits au four, des dessins de toutes sortes et des sentences ».

Pendant bien longtemps les verres des Fichtelgebirge ont été renommés; c'est sous ce nom que l'on désignait d'une façon générale les verres émaillés, bien qu'ils aient été certainement fabriqués plus tard dans d'autres parties de l'Allemagne, et beaucoup de verres peints, existant encore dans les musées[2] et les collections portent une décoration symbolique chantant la gloire de la célèbre montagne[3].

Mais si les Allemands avaient pris les procédés des Vénitiens, ils n'avaient pu leur emprunter ni leur goût délicat ni leur sentiment exquis de la décoration, et bientôt les verres émaillés perdent de leur distinction, sans cesser cependant d'être intéressants par un certain aspect pittoresque qui leur est tout particulier.

Les types les plus caractéristiques de ces sortes de verres sont ceux qui sont connus sous le nom de *vidrecomes* ou *viedercomes* (*wil kommen* ou *wieder kommen*), nom qui paraît avoir désigné le verre dans lequel on offrait le coup de la bienvenue au convive reçu pour la première fois aussi bien qu'à celui que l'on souhaitait revoir. Hans de Schweinichen, le *héros bachique*, ainsi que l'appellent les Allemands, parle de ces sortes de verres dans son *Histoire du repas*, et Mathésius, que nous avons déjà cité, les mentionne, dans son *Discours sur les premiers vases à boire*, comme étant d'un usage tout récent à l'époque où

1. MATHÉSIUS (Joh.), *Sarepta oder Bergpostill*, etc... Nurnberg, 1564, in-fol. Dans un de ces discours, on trouve déjà l'idée d'une machine à vapeur; dans un autre, il y a la premiere notice qui ait été publiée sur les urnes funéraires antiques trouvées en Bohême.

2. Un, entre autres, au Musée Dubouché, à Limoges (coll. P. Gasnault), daté de 1690.

3. Cette décoration représente généralement une montagne boisée accompagnée à droite et à gauche de têtes d'animaux : du pied de la montagne partent les quatre fleuves qui y prennent leur source : La *Naab*, au sud; l'*Eger*, à l'est; la *Saale*, au nord; le *Mein*, à l'ouest. Sur le sommet, une tête de bœuf montre le plus haut point des *Gebirge*. Parfois une chaîne retenant une serrure d'or symbolise les secrets et les trésors que renferme le Fichtelberg et que célèbrent des inscriptions qui sont, à quelques variantes près, toujours les mêmes :

> La gloire du Fichtelberg est connue alentour.
> Il est plus utile, il est vrai, à l'étranger qu'à sa patrie ;
> Mais ce que l'on emprunte à un pays lui appartient exclusivement.
> C'est pourquoi on estime son fer, ses mines et ses bois.

il écrivait : « A présent, dit-il, on fait les immenses vidrecomes, véritables *verres de fous*, que l'on peut à peine soulever ».

Les plus grands et les plus beaux parmi ces « verres de fous » sont les immenses gobelets cylindriques, connus sous le nom de *verres des Électeurs*, et représentant l'Empereur entouré des sept Électeurs portant, avec leurs armoiries, le nom du pays qu'ils représentent ; au-dessous, dans la partie inférieure, se trouvent en émail blanc ou jaune trois inscriptions qui varient peu et dont voici généralement le sens :

Suivant leur rang, les sept Électeurs sont assemblés
Devant la Majesté impériale; tous sont revêtus
D'élégants habits princiers portant l'annonce de leurs fonctions.

Le roi de Bohême est archi-échanson de l'Empire;
Après, le comte palatin du Rhin est nommé défenseur de l'Empire;
Le duc de Saxe est élu maréchal de l'Empire;
Le margrave de Brandebourg est fait surintendant impérial ;

L'archevêque de Mayence est chancelier de la Terre allemande,
De même l'évêque de Cologne est chancelier de France
Et l'archevêque de Trèves est chancelier d'Italie.

Des verres de même forme, mais de moindre dimension, sont désignés sous le nom de *verres des Apôtres*, d'après les figures qu'ils portent sur tout leur pourtour ; d'autres représentent des sujets variés plus ou moins facétieux, quelquefois même d'une grivoiserie un peu lourde, ou faisant allusion à des événements politiques et militaires ou à des controverses religieuses. La collection Spitzer possède un certain nombre de ces verres, tous d'une conservation parfaite et d'un très grand intérêt, mais sur lesquels nous ne pouvons malheureusement nous arrêter plus longtemps.

Nous ne chercherons pas davantage, en revenant à Venise, d'où les émaux nous ont éloigné, à décrire, ainsi qu'ils le mériteraient, les merveilleux gobelets aux formes variées, les coupes fines et élégantes en simple verre blanc si mince qu'il semble qu'un souffle doive les briser, ou en cannes de *latticinio* aux combinaisons multiples, les verres soufflés, dont un, entre autres, porte une frise médiane ornée de lions en relief, les verres à ailerons ou à mascarons moulés et frottés d'or, les flacons en pâte colorée imitant l'agate et les pierres les plus précieuses, et tant d'autres richesses qui montrent dans toutes leurs manifestations l'adresse ingénieuse des habiles artisans de Murano. La place nous manque et nous avons hâte d'arriver aux verres, ou plutôt aux tableaux et aux

médaillons en verre peint ou doré, dont M. Spitzer possède une collection aussi remarquable par le nombre que par la variété, l'extrême rareté et la beauté des pièces qui la composent.



FIG. 3. — BOUTEILLE PLATE EN VERRE ÉMAILLÉ ET DORÉ.

(Fabrication vénitienne, commencement du XVI[e] siècle. — Collection Spitzer.)

Ces verres, généralement désignés dans le langage de la curiosité sous le nom de *verres églomisés* — et ici nous devons avouer notre ignorance relativement à l'étymologie et à la signification de ce mot[1], — sont de

1. Il existe dans le vocabulaire tout spécial des collectionneurs et des experts un certain nombre de mots que l'usage a consacrés et qui ont ou une origine inconnue ou une signification détournée du sens primitif; il y aurait à ce sujet de curieuses re-

diverses natures et nous paraissent avoir été fabriqués un peu partout, mais surtout en Italie, depuis l'époque du Bas-Empire jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Les plus anciens, parmi ceux que nous connaissons, sont une transformation et, pour ainsi dire, une sorte de tradition des verres chrétiens, ou fonds de coupes à sujets dorés, trouvés en si grand nombre dans les catacombes. Mais alors que dans ces derniers la feuille d'or, découpée et gravée au trait par enlevage à la pointe, est renfermée entre deux verres soudés ensemble par cuisson, — procédé qui fut employé plus tard en Bohême au XVIIIe siècle pour les verres dits *verres doublés*, — dans ceux dont nous nous occupons la feuille d'or, simplement fixée sous une plaque de verre au moyen d'une gomme quelconque, y est maintenue et préservée, lorsque le travail du découpage et de la gravure est terminé, par un vernis végétal coloré en brun ou en noir, qui fait ressortir, en les remplissant, les traits gravés, et détache le sujet en silhouette d'or, sur fond noir.

M. Spitzer possède quatre de ces verres rarissimes, dont il n'existe pas d'analogues, croyons-nous, dans les musées français, et qui méritent une mention particulière. Le plus ancien, de forme circulaire bombée au centre, rappelle les fonds de coupes des cimetières chrétiens; il représente la Vierge tenant l'enfant Jésus : à sa droite se tient sainte Catherine, et à sa gauche une sainte en prière; les figures sont coupées au-dessus des genoux par une balustrade à petites arcades à plein-cintre et à trilobes. Ces figures, dans lesquelles on retrouve une influence byzantine très prononcée, sont d'un dessin assez correct, mais d'une gravure surchargée de tailles croisées inégales manquant de pureté et produisant ainsi des noirs un peu allourdis.

Le second de ces verres est une petite plaque rectangulaire datant du XIIIe siècle et formant tableau; il représente, sous une arcade trilobée à plein cintre supportée par des consoles, la Vierge assise à terre et tenant devant elle, sur ses genoux, l'enfant Jésus qui entr'ouvre son manteau; saint Joseph, également assis à terre, les regarde; au fond, derrière une

cherches à faire. Quant au mot *églomisé* (quelques amateurs, en Italie surtout, disent *agglomisés*), l'érudit et ingénieux chercheur, M. Bonnaffé, en a indiqué, dans ce recueil même (janvier 1884, p. 85), une étymologie qui est probablement la vraie, mais qui ne se rapporterait en aucune facon ni à la nature même de ces verres ni à leur genre de décoration ; ce qui est certain, c'est qu'on ne trouve ce mot dans aucun dictionnaire, dans aucun auteur, ni même dans aucun des catalogues du siècle dernier ou du commencement de celui-ci. M. du Sommerard nous paraît être le premier qui lui ait donné une sorte de consécration officielle, dans son *Catalogue des objets d'art du Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny* (nos 4779 et 4780, p. 377).

balustrade, un bœuf et un âne : au-dessous de cette composition, qui occupe toute la partie centrale du tableau, l'artiste a représenté, sous la Vierge, deux femmes agenouillées occupées à laver l'enfant Jésus debout dans un vase à anneaux, et, sous saint Joseph, deux bergers levant la tête et regardant dans le ciel, au-dessus du sujet principal, un ange qui leur présente un phylactère sur lequel sont écrits les mots : *Anuncio vo...* Deux autres anges tournés du côté de la Vierge tiennent également un phylactère portant les mots : *Gloria in excelsis*. Tous les personnages de ce gracieux petit tableau, ainsi que les détails accessoires, sont remarquablement dessinés et modelés d'une main ferme, avec une finesse excessive de tailles simples d'un excellent effet.

Le troisième est une plaque rectangulaire qui devait faire partie d'un ensemble assez difficile aujourd'hui à reconstituer. Sur un banc à dossier élevé sont assis deux personnages : un vieillard à longue barbe, coiffé d'un chapeau à larges bords et vêtu d'un manteau à moitié fermé, tourne la tête à droite et semble converser avec un interlocuteur qui devait se trouver sur une plaque voisine ; à côté de lui, à gauche, un personnage plus jeune, portant la coiffure italienne du XIVe siècle, se tient la tête appuyée sur sa main droite. Le sujet est encadré de colonnettes torses supportant une galerie à arcades cintrées. La gravure, ici, est de beaucoup supérieure à celle des figures de la plaque précédente, plus sobre de tailles et mieux comprise au point de vue de l'effet que devait produire l'addition du vernis noir. Le dessin, très correct, rappelle, dans les plis des vêtements et dans les têtes, — surtout dans les yeux un peu relevés aux angles, — la manière de Simone Memmi, et nous serions d'autant plus disposé à croire que cette très intéressante plaque a été exécutée d'après une de ses compositions, que l'on retrouve également son style dans les colonnettes d'encadrement et dans les détails d'architecture qui sont à peu près semblables à ceux de quelques-uns de ses tableaux.

La dernière plaque est un véritable chef-d'œuvre de composition, de dessin et de gravure. Il représente la Vierge couronnée, vêtue d'un manteau brodé, et tenant assis sur son genou gauche l'enfant Jésus sur l'épaule duquel elle appuie la main ; elle se tient sur un grand trône dont le dossier à pignon est richement sculpté et décoré, et dont les bras supportent une arcade ajourée surmontée elle-même d'un pignon et reliée à une légère colonne torse terminée par un lanterneau à clochetons : de chaque côté du trône, sur le fond noir, des bandes d'or sur lesquelles se détache, en beaux caractères du XIVe siècle finement découpés, l'in-

scription suivante dont nous respectons l'orthographe et la disposition :

REGINA CELI ETTERRE
MATER OMNIUM

Cette composition, d'une belle ordonnance, est admirablement gravée ; le profil de l'enfant surtout est charmant de finesse et de dessin ; les tailles de la gravure sont d'une pureté extrême, et cela est remarquable dans un travail qui devait présenter d'assez sérieuses difficultés et demander une sûreté et une habileté de main d'autant plus grandes que les retouches et les corrections étaient difficiles, ainsi que le prouve, sur l'épaule droite, un faux trait qui, primitivement, dessinait l'épaule un peu trop haut et que l'artiste n'a pu parvenir à dissimuler. Au-dessus de cette belle plaque rectangulaire, et dans le même cadre, se trouve une autre petite plaque de verre écoinçonnée dans le haut, décorée par le même procédé, mais peut-être à une époque un peu antérieure, et représentant une jeune fille qui tient enchaînée une sorte de licorne.

A côté de ces verres dorés, M. Spitzer en possède d'autres qui rentrent dans la même série, ou du moins qui sont également désignés sous le même nom de *verres églomisés*, bien qu'il y ait entre eux et les précédents une différence assez grande dans l'apparence et dans les procédés d'exécution. Ici, la décoration est obtenue avec des couleurs à l'huile ou à la gouache — et, par conséquent, opaques — et produit absolument l'effet d'une peinture sur laquelle poserait lourdement un verre ; en réalité, c'est une sorte de *fixé peint*, mais peint directement sous le verre. Dans quelques-uns, la peinture a été recouverte entièrement d'un vernis végétal qui la préserve contre les influences extérieures, tout en communiquant à l'ensemble, malgré l'opacité de la couleur, une harmonie générale. Quand la décoration est rehaussée de parties d'or, comme cela a lieu dans le beau triptyque dont nous parlerons plus loin, cet or n'est pas gravé ou découpé comme nous l'avons vu plus haut, mais modelé et dessiné au moyen d'un lavis plus ou moins bistré, transparent, peint préalablement sur le verre, et sur lequel on venait appliquer la feuille de métal taillée suivant les lignes du dessin. Mais il serait trop long d'analyser et de décrire ici les différents procédés employés dans la décoration de ces verres, et qui variaient suivant la nature des pièces et selon la nationalité de l'artiste ; il est facile de s'en rendre compte avec un examen attentif, et l'on peut aisément, à défaut du style et du caractère même de la peinture, distinguer les verres peints en Italie de ceux qui ont été décorés en France ou en Allemagne. Dans les premiers, le dessin, à part quelques exceptions, est généralement tracé en noir dans toutes ses par-

ties, ce qui donne à l'ensemble l'aspect d'une gravure au trait reportée sur verre et couverte d'à-plats colorés; dans les autres, les lignes du dessin sont moins apparentes et le modelé plus cherché par la couleur même. Nous citerons comme un des exemples les plus caractéristiques du pro-



FIG. 4. — COUPE EN VERRE DIT « ÉGLOMISÉ » A SUJET DE FIGURES PEINT SOUS VERRE ET A BORDS DORÉS.

(Fabrication vénitienne, XVIe siècle. — Collection Spitzer.)

cédé italien la belle coupe peinte que reproduit la figure 4 et qui représente *Apollon et les Muses;* des coupes du même genre font partie des collections du musée de Cluny.

Parmi les pièces les plus intéressantes de cette série, nous nous bornerons à mentionner le beau triptyque allemand dont le tableau du milieu représente la *Cène;* les deux volets sont occupés, à droite, par un prêtre agenouillé, ayant derrière lui une femme dont le dessin et la noble tour-

nure rappellent les Holbein du musée de Bâle, et, à gauche, par une abbesse également en prière, accompagnée d'un pèlerin à longue barbe; ces figures se détachent sur un fond d'or richement décoré et surmonté d'arcades fleuries en or modelé. Dans le sujet principal, le Christ se détache sur un grand panneau d'or, et une partie des vêtements de deux des apôtres est également dorée. Ce beau triptyque est admirablement exécuté, et si l'on peut reprocher aux têtes des apôtres de manquer un peu de noblesse, si l'on y trouve une pointe d'un naturalisme de mauvais goût, notamment dans la figure de cet apôtre qui nettoie ses dents avec la pointe de son couteau, en revanche, on ne saurait trop en louer le dessin correct et souvent spirituel et la composition savante.

Parmi les verres italiens, nous citerons surtout un tableau de forme octogone représentant la Vierge sur son trône entourée de religieux de l'ordre de saint Dominique; cette composition, qui rappelle un carton de Fra Bartolomeo, se retrouve avec quelques variantes sur un plat en faïence d'Urbino qui appartient également à M. Spitzer. Sur le piédestal qui supporte le trône de la Vierge on voit une armoirie un peu effacée au-dessus de laquelle se lisent les lettres P. B.

Nous mentionnerons également une plaque ronde entièrement peinte en bistre sur fond d'or et représentant, d'après un maître hollandais du XVIIe siècle, une *Chasse au lièvre*. Cette plaque est la dernière, ou tout au moins la plus moderne de celles que nous connaissons, parmi ceux des verres ainsi décorés qui méritent d'être signalés; il semble, en effet, que cet art ait disparu au commencement du XVIIIe siècle, et, si l'on en trouve encore quelques exemples, ils sont d'un ordre inférieur et montrent une décadence tellement accentuée qu'ils ne pouvaient trouver place dans les collections de M. Spitzer et qu'ils ne supportent pas un examen attentif; ce ne sont, pour la plupart, que de mauvaises peintures à l'huile sur verre, qui ne rappellent que de très loin les œuvres si remarquables que nous avons cherché à décrire.

Ce genre d'ornementation ne se faisait pas seulement sur verre ; on l'exécutait également sous des plaques de cristal de roche dont les bords étaient taillés à biseaux. M. Spitzer possède en ce genre de véritables merveilles d'art et de patience, entre autres des plaques peintes sur fond d'or à deux tons représentant *Saint Jérome au désert,* des croix, des médaillons, des petits autels, des flacons, etc., etc.; mais ce sont là plutôt des pièces d'orfèvrerie et de bijouterie, qui ne doivent pas trouver place dans cette longue étude consacrée exclusivement à la verrerie.

ÉDOUARD GARNIER.



P. Baudry pinx. T. de Mare sc.

EDMOND ABOUT

Gazette des Beaux Arts Imp A Clement Paris

LE

PORTRAIT DE M. EDMOND ABOUT

PAR M. PAUL BAUDRY

LISTE DES PORTRAITS PEINTS PAR CET ARTISTE



Le portrait de M. Edmond About, par Paul Baudry, est un des portraits les plus justement célèbres de notre temps; peint à Bordeaux, en 1871, il a figuré depuis cette époque à diverses expositions, et toujours on l'a revu avec le même sentiment d'admiration. Nous n'avons pas l'intention d'aborder de nouveau un sujet épuisé : plusieurs de nos collaborateurs ont dit excellemment de Baudry tout ce que l'on peut en dire; le maître était, à l'époque où ils écrivaient, il est encore aujourd'hui la plus haute personnalité de l'art français contemporain. Le grand artiste à qui l'on doit les peintures décoratives de l'Opéra appartient à la postérité; les fluctuations du goût, les révolutions dans l'esthétique n'auront aucune prise sur cet œuvre magistral de la seconde moitié du XIXe siècle.

« Baudry, écrivait M. René Ménard en terminant sa remarquable étude sur l'Opéra[1], vient de conquérir un rang élevé parmi les maîtres de tous les temps. » C'est là l'opinion à peu près unanime de tous ceux qui s'occupent d'art en France et à l'étranger; il est permis d'en conclure qu'elle est l'expression d'une vérité durable; en effet, si la gloire des maîtres subit parfois une éclipse passagère, elle finit toujours par dissiper les nuages et rayonner à nouveau de tout son éclat.

L'exposition des œuvres de Baudry, organisée à l'*Orangerie* des Tui-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IX, p. 536.

leries, en 1882, et celle des Portraits du siècle, l'an dernier, ont fait valoir une autre face de son talent qui n'était peut-être pas appréciée, au moins de la foule, comme elle doit l'être. L'éblouissante supériorité du peintre décorateur empêchait de bien voir les autres parties de son œuvre : le mérite transcendant de ses portraits, notamment, avait besoin d'être mis en évidence. On sait quel a été leur succès aux deux expositions. L'analyse de ces ouvrages fut faite alors dans la *Gazette*[1] avec un soin et une compétence rares. Quand vint l'exposition des Portraits du siècle, appelé à en rendre compte, je dus me borner à admirer : M. Charles Ephrussi ne m'avait rien laissé à dire. Mais à défaut d'écritures nouvelles, la revue voulut conserver un souvenir gravé d'une exhibition qui avait frappé les plus indifférents et dont Paul Baudry était sorti avec un titre nouveau, celui de premier portraitiste de son époque. Notre collaborateur M. T. de Mare fut prié de graver le portrait de M. Edmond About.

Ce portrait passe, avec raison, pour donner l'idée la plus complète de la façon exquise, moderne et si personnelle, dont Baudry comprend l'image de ses contemporains. La gravure de M. de Mare, exécutée avec une finesse et une conscience que nos lecteurs apprécieront, a demandé du temps ; nous aurions pu la rattacher sans commentaires à notre étude qui a paru dans la livraison du mois de juillet de l'an dernier, mais il nous en a coûté de publier une planche remarquable sans adresser quelques compliments à l'artiste qui l'a gravée pour nous.

Et puis eût-il été convenable de donner, sans la saluer au passage, l'effigie d'un écrivain célèbre qui partage avec son peintre l'honneur de porter haut à l'étranger le nom de la France, si éprouvée d'ailleurs ? M. Edmond About est notre maître à nous tous, journalistes, et la critique d'art est fière de compter un écrivain de sa valeur. Personnellement nous l'aimons et l'admirons comme une pure gloire française, éclatante et sans alliage. La langue que parle M. About et la tournure de son esprit sont d'admirables produits de notre terroir, tout imprégnés du suc gaulois de Rabelais et de Voltaire ; on n'y découvre aucune trace d'adultération, aucun arrière-goût d'importation étrangère. L'homme, enfin, est français comme ses idées, comme son style ; il est de ceux qui croient à leur pays et qui l'aiment. Nous publions le portrait de M. Edmond About au moment où l'Académie vient de lui offrir un de ses quarante fauteuils, en le priant de s'asseoir, comme chez lui, car la maison est bien sienne. Cet événement donne à l'œuvre de Baudry et à la gravure de M. de Mare un mérite d'ac-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*. 2e période, t. XXVI, p. 132.

tualité qui n'est pas à dédaigner même dans une revue comme la *Gazette*.

Enfin il nous a semblé qu'il serait intéressant d'avoir une liste complète des portraits peints par le maître; cette liste est inédite; il nous eût été impossible de la dresser sans recourir à la complaisance du maître, qui s'est exécuté avec une bonne grâce dont nous devons le remercier en terminant.

1855 (à Rome). Buste de M. Jard Panvilliers (Salon de 1859 et Exposition internationale de 1882); Buste de M. Foucher de Careil (aujourd'hui ambassadeur).

1856 et 1857. Mlle Vigier; Beulé; MM. Léon et Alexandre Gérard; M. de Vilgruy; baronne de Lareinty; Mlle de Lareinty, enfant (Salon de 1859 sous le nom de *Guillemette*); Mme la baronne de Berckheim; la comtesse Dumanoir.

1858-59. Achille Fould; Gumery; Louvet; M. Julliany; Guizot (Salon de 1861 et Orangerie 1882); Guillaume Guizot; comtesse de Belbœuf; comtesse de Nadaillac; baron Charles Dupin (Salon de 1861 et Orangerie 1882); Alfred André; Georges Swyekowski, en petit saint Jean-Baptiste (Salon de 1861; Expos. int. 1882); comtesse de Labédoyère; Mme Jameson; Cressent père et fils (le père exposé aux Portraits du siècle); A. de Balleroy (Portraits du siècle); M. et Mme Renouard; Madeleine Brohan (Salon de 1861 et Orangerie 1882); marquis de Caumont La Force (Salon de 1861); M. de Tiby; Céline Montaland.

1862. M. Jules Hémery; Eugène Giraud (Salon de 1863 et Exposition internationale de 1882); Mlle Jane Essler; M. Beurdeley; Mme Mahler; M. de Vergès.

1863. Deux enfants de Mme Mahler; le jeune Corrard; Ambroise Baudry; le duc de Mouchy; M. et Mme Tchihatcheff; comtesse Swyékowska (aujourd'hui marquise de Noailles, ambassadrice); Mlle Groux; Mme Charles Garnier.

1865. M. Donon. — 1866. M. J. Badin. — 1869. Charles Garnier.

1871. Edmond About; M. Massion (Orangerie 1882); Mme Massion; Mme Cézard (Orangerie 1882); Mme Chessé (Portraits du siècle).

1873. Le jeune Christian Garnier; Karl Beulé; Suzanne About.

1875-76. Mlle Denière; M. Hoschedé; Mlle Hoschedé; général de Montauban; Mlles Donon, deux portraits; Mme Crémieux; M. et Mme Breton-Hachette; le jeune Albert G.; Eugène Guillaume; Badin fils; le jeune Charles de Montebello (Salon de 1881 et Orangerie 1882).

1881. Cricri, portrait d'enfant.

1882. Mme X; *A horse-back*, portrait du jeune Saint-A. (Cercle Volney 1883.)

1883. Mme Bernstein avec son enfant; Delacourtie; Peyrat; Mme Chevreux; buste de Mlle L.; Ambroise Baudry.

1884. M. Léopold Goldschmidt; Mme Louis Stern; le jeune Robert Fould; le jeune Galitzin en Amour.

M. Baudry fait en ce moment les portraits de Mme Louis Singer et de Mme de Villeroy.

ALFRED DE LOSTALOT.





EXPOSITION DES DESSINS DU SIÈCLE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



UAND Prudhon meurt, en 1823, une génération nouvelle est venue à la vie, « conçue entre deux batailles », courbée sous un vent d'âpre mélancolie, ardente et fiévreuse, vouée à la recherche inquiète d'un idéal inassouvi. C'est la génération dont les premières pages des *Confessions d'un enfant du siècle* nous ont laissé le portrait. On se rappelle ce vibrant morceau : « Alors s'assit sur un monde en ruines une jeunesse soucieuse... » Que pouvaient dire à ces cœurs troublés les froides allégories, le style empesé et les fadeurs solennelles des élèves de David? Le conflit était inévitable entre les préceptes sacro-saints de la tradition classique et les besoins encore mal définis, mais impérieux, d'un art nouveau, faisant appel, pour exprimer des aspirations innommées de l'âme humaine, à des procédés affranchis. La mêlée fut bruyante et le scandale énorme. On conspua le monstre Institut, menaçant et redoutable sous ses conserves bleues ; comme dans le tableau de la Pinacothèque de Munich, le Cerbère coiffé d'une triple perruque fit tête

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* t. XXIX, 2e période, p. 220.

aux insurgés. Ce fut une lutte héroï-comique, souvent drôlatique et fantasque dans la forme, au fond très sérieuse et grosse de conséquences, — un moment décisif de l'évolution de l'art. — Admirable époque dont tous les combattants ont gardé au front le rayon et les reflets !

Aujourd'hui, vainqueurs et vaincus dorment en paix, réconciliés dans la large et intelligente sympathie de la critique moderne, moins soucieuse désormais de juger que de comprendre et de dogmatiser que d'expliquer. Comme cet évêque du XVIIIe siècle, elle admet volontiers qu'il existe autant d'orthodoxies que de *doxies* particulières, et sans renoncer à toute hiérarchie, elle abandonne du moins la stérile prétention de rendre, au nom d'un idéal immuable et révélé, des arrêts dont le temps se moque et d'enfermer la production artistique dans des formules mortes. Elle trouve à s'intéresser devant toute œuvre sincère et son admiration ne demande à aucune esthétique la permission de s'émouvoir. Bénissons les devanciers qui nous ont acquis — au prix de quelles batailles ! — le droit d'admirer Raphaël sans excommunier Rembrandt...

Géricault meurt deux ans après Prudhon, — en pleine jeunesse, — à peine âgé de trente-quatre ans, emportant dans sa tombe le rêve des œuvres grandioses qui remplissait son cœur vaillant. Il en a assez fait cependant pour rendre sa mémoire immortelle. Ce n'est pas dans l'atelier de Guérin qu'il a appris ce dessin large et ressenti, ce respect passionné de la nature vivante, cet amour des corps agissants. Il s'est formé lui-même ; il s'attaque franchement à la réalité contemporaine, dont il goûtait avec une ardente sympathie les beautés et les drames; il prépare une *Traite des nègres;* le récit d'un désastre maritime hante son imagination et lui inspire une œuvre incomplète, mais qui, née d'un fait divers, s'élève presque à l'épopée par la puissance de l'émotion et de la sympathie. Il a largement ouvert les voies à l'art moderne, ramené la vie dans l'école, complété ce que Gros avait indiqué, et mérité de prendre place dans la série des peintres du siècle comme un précurseur et un maître. Par rapport à David, cependant, ce n'est pas encore un révolté ; mais c'est un affranchi.

Son libre et vigoureux dessin procède par grandes masses, — par *boules,* — procédé curieusement étudié par Léonard de Vinci et dont ses manuscrits offrent de nombreux exemples. Dans ses magnifiques études de chevaux surtout, il l'emploie avec une ampleur magistrale. Sa *Course de chevaux libres,* de la collection Charles Clément, est une œuvre admirable, d'une grandeur d'allure et d'une intensité de vie incomparables. Le *Nègre et la Négresse,* de la même collection, le magnifique dessin au lavis d'un *Cheval attaqué par un lion* (collection Caïn),

les études de chevaux et de chats montrent avec quelle souplesse, quelle sincérité et quelle noble ardeur il interrogeait la nature, et comme il arrivait à la grandeur sans rien sacrifier de l'humble vérité. — Il avait la seconde vue qui, chez le véritable artiste, se charge d'ennoblir la réalité sans préméditation, sans recette comme sans effort.

Près de là, deux études des *Pêcheurs de l'Adriatique* montrent Léopold Robert à la recherche de la meilleure composition pyramidale pour son groupe central. Devant cette ébauche d'une œuvre qui devait être la dernière et dans laquelle le pauvre artiste, déjà rempli des pensées de la mort, déposa le suprême secret de sa mélancolie, on pense à ces sombres grèves « d'où partent les navires et où reviennent les débris ». — « Pourquoi tous ces gens-là ont-ils l'air si triste ? » demandait le public...

Il faudrait s'arrêter devant les poétiques rêveries d'Ary Scheffer, ce Cornélius élégiaque, ce peintre des âmes, « qui ont rencontré un corps et s'en tirent comme elles peuvent » ; — il faudrait parler des sépias romantiques, espagnoles et gothiques de Devéria, des vignettes de Johannot, des lentes caravanes de Decamps, découpant sur l'horizon embrasé leurs brunes silhouettes, rapportant aux Philistins de Paris la légende de l'Orient, dont on ne devait apprendre qu'un peu plus tard l'histoire ; il faudrait même décrire les dessins à la plume où Victor Hugo fait apparaître, comme dans un décor évoqué, des architectures branlantes de villes gothiques et de bourgs renfrognés, — pour suivre dans ses nuances, surprendre dans sa libre et inégale facture et dans ses procédés voulus, le romantisme militant. Une pareille étude demanderait plus de place et de temps ; bornons-nous aux chefs de file. Voici les deux grands antagonistes, Ingres et Delacroix.

Ingres figure ici avec tous ses avantages. « Non, non ! pas mes dessins, on ne regarderait plus mes peintures ! [1] » répondait-il aux amis qui lui demandaient d'envoyer aussi ses crayons à l'exposition de 1855. Comme on comprend bien ce cri devant l'incomparable série de ces portraits à la mine de plomb ! On ne saurait rendre de meilleur service à sa mémoire que de proposer souvent cette partie de son œuvre à l'admiration des générations nouvelles : c'est par là qu'il s'impose.

L'homme qui pouvait faire de telles choses est un grand maître, et l'on peut, sur le seul examen de cette série de crayons, définir la nature, mesurer l'étendue et pressentir les bornes de son génie. Un pareil dessin se suffit à lui-même ; il exprime d'une façon absolue, avec une perfection définitive, l'idéal d'un artiste ; il satisfait à tous les besoins de la vision

1. Mot rapporté par Charles Blanc.



MENDIANTS A SÉVILLE, PAR H. REGNAULT. — Dessin de la collection de Mme Vaudoyer.)

intérieure, qui lui dicte les trois quarts de son esthétique. La couleur n'était pour lui que la coloration ajoutée à un dessin, répartie après coup par petits compartiments géométriques; et quand il avait, au moyen de traits suivis et de lignes combinées, réduit la forme en ses éléments essentiels et découpé, sur un fond neutre, les contours des corps vivants, il en avait exprimé le seul aspect qui l'intéressât véritablement. La couleur n'était plus dès lors qu'un « agrément », un « embellissement » négligeable, et il l'appliquait de telle sorte qu'elle se posait sur l'œuvre vivante comme un manteau glacé.

Que souhaiterait-on de plus, en effet, à la plupart de ces portraits à la mine de plomb? N'expriment-ils pas dans ses profondeurs la vie du modèle et l'idéal du peintre? Que pourrait-on ajouter ou retrancher à ce groupe de la famille Stamaty, à la grâce exquise de la jeune fille assise au piano, de l'enfant câlinement couché sur les genoux de sa mère, à l'expression si vivante, si légèrement et spirituellement caractérisée du grand garçon debout derrière son fauteuil? Que de choses dans une pareille œuvre sur la nature, sur le peintre et sur son époque! Mme Haudebourg-Lescot, qui se disait laide, accepte en souriant le démenti que son portraitiste veut lui donner. Paganini, légèrement idéalisé, debout, son archet sous le bras, écoute, avec une nuance d'étonnement, les conseils qu'Ingres veut bien lui donner sur la meilleure méthode de violon; un gros baby joufflu s'étale dans ses rondeurs potelées... Dans chaque portrait on est attiré et séduit par un accent de nature, une légèreté de main et une précision merveilleuses; mais le morceau le plus étonnant, c'est peut-être ce portrait d'homme (n° 397), vu de trois quarts, assis à califourchon sur une chaise, les bras croisés sur le dossier. La sûreté de la construction et la simplicité du faire, le caractère profondément accusé de la physionomie irrégulière avec son nez au vent, son menton pointu, son abandon si étranger à toute pose, la légèreté du travail qui indique et précise tout cela, tout, jusqu'à ces cheveux si joliment et si librement indiqués, donne l'impression du définitif avec je ne sais quel air de n'y pas toucher.

On dirait que tout a été fait en se jouant et l'on croit voir le crayon *descendre* sans effort ces figures si vivantes, et le maître surveiller sa marche alerte sur le papier, d'un air détaché, avec un clignement des yeux, la bouche voluptueusement grimaçante, sifflotant vaguement de plaisir.

Comparez à ces exquis chefs-d'œuvre le *Saint Symphorien*, d'une belle ordonnance sans doute, malgré ses effets de perspective volontairement faussée et les trois gestes éloquents de la mère, du proconsul et

du martyr, et dites si vous éprouvez devant cette composition de style la même plénitude de contentement, de sympathie et d'admiration?

Et cependant, ces crayons Ingres les reniait presque. Charles Blanc a raconté comment au salon des Arts-Unis[1], il faillit faire publiquement une scène aux amis qui en parlaient avec trop d'enthousiasme, et dans quel emportement d'indignation il ferma la porte au nez d'un malheureux Anglais venant sonner chez lui avec cette question : « Est-ce ici que demeure le dessinateur de petits portraits? » — Ingres préféra toujours son talent de peintre d'histoire et de violoniste.

S'il suffit de voir ses dessins pour comprendre qu'ils ont épuisé tout ce qu'il avait à nous dire sur la nature et sur la vie, un seul regard jeté sur ceux de Delacroix — quelque incomplète et négligemment préparée qu'ait été son exposition — nous avertit que nous entrons dans un autre monde et dans un autre idéal. Il se révèle coloriste dans ses moindres ébauches. Ingres, avec une précision magistrale, une admirable science et sûreté de main, sans un sous-entendu, a fixé l'image *ne varietur*; Delacroix l'évoque. Il voit, comme dans une sorte d'apparition, les épaisseurs, les reliefs des corps vivant dans une atmosphère vibrante, dont on ne saurait les abstraire, les lumières sur les contours, les dégradations des ombres glissantes et des reflets; il les voit ainsi non par une opération systématique de son esprit, mais par une disposition naturelle de son œil; elles s'imposent à son observation, elles l'obsèdent, pourrait-on dire, et, armée du seul crayon, sa main enfiévrée en poursuit déjà la notation; par un simple trait, tantôt délié, tantôt élargi et « engraissé[2] », tantôt interrompu et comme disparaissant sous le relief, tantôt acharné, redoublé et repris, il fait sortir par grandes masses et par larges morceaux les diverses parties d'un corps ou d'une scène dont son œil embrasse l'ensemble et qu'il lui serait parfaitement impossible — avec la qualité de sa vision — d'emprisonner en un contour tyrannique et précis. Lui reprocher de n'avoir pas une calligraphie tranquille, c'est lui reprocher d'être Delacroix et ne rien comprendre à son génie.

C'est un évocateur et un poète. « Si je ne suis pas agité, disait-il, comme le serpent dans la main de la Pythonisse, je suis froid : il faut le reconnaître et s'y soumettre. » Parmi les dessins exposés, le *Combat dans la fosse entre Hamlet et Laërte* est particulièrement suggestif et nous

1. Sur cette exposition, voir le magistral article de M. le vicomte Henri Delaborde, dans la *Gazette*, t. IX, p. 257 et suiv.

2. Voir, dans les *Impressions et souvenirs* de G. Sand, une curieuse conversation de Delacroix à propos de la *Stratonice* d'Ingres.

fait assister à l'éclosion dans son cerveau et sous sa main de la pensée dramatique et de la forme pittoresque. Les deux adversaires sont enlacés dans une étreinte farouche; le mouvement de tout le corps d'Hamlet et l'expression de son visage de possédé, l'impétuosité de l'élan qui le précipite contre Laërte dans la tombe béante, l'effarement des spectateurs groupés autour d'eux — tout le pathétique de cette scène d'horreur — sont évoqués avec une puissance dramatique et une intensité d'émotion inoubliables : on ne saurait désormais s'en faire une autre image.

Que les professeurs patentés viennent, après cela, faire leurs critiques, redresser les lignes chavirées qui tremblent ou s'égarent, prises elles aussi de folie furieuse; le drame est là, devant nous, palpitant; le magicien nous a entraînés à sa suite, nous nous mêlons aux témoins terrifiés; nous subissons l'empire de cette ardente inspiration, pénétrés par le rayonnement de cette âme de feu.

Deux études de panthères, les premières pensées de la fresque de l'*Héliodore* de Saint-Sulpice, quelques notes de paysage prises sur la nature offrent encore un grand intérêt; mais on n'a pas fait pour Delacroix ce que son grand nom exigeait.

Sera-t-il jamais populaire? Il est permis d'en douter. Son génie a de brusques coups d'aile qui déconcertent la foule. « Voilà vingt ans que je suis livré aux bêtes », disait-il mélancoliquement, un jour que, mêlé à un public d'exposition, il écoutait les réflexions des badauds devant la série de son Hamlet. — On lui résiste encore ; — mais rien ne lui enlèvera sa place au premier rang de notre école moderne, dont il fut le chef acclamé par les combattants de l'âge héroïque, reconnu ou subi par les témoins apaisés de la génération suivante, et dont il a étendu les limites et renouvelé l'idéal. — C'est par lui que l'âme de notre XIXe siècle, avec ses ardeurs douloureuses, ses larges et vibrantes sympathies, ses angoisses et ses élans, a trouvé son expression pittoresque et plastique. Ce qu'il a dit, nul ne l'avait dit avant lui et toute une génération l'attendait.

Entre ces deux maîtres, on aurait à grouper, dans une étude complète, Flandrin avec ses cartons pour la frise de Saint-Vincent-de-Paul, — Bénouville, génie délicat, âme tendre, parti trop tôt et que suit sur l'autre rive le regret des espérances coupées dans leur fleur; — Théodore Chassériau, dont les dessins et les portraits gardent je ne sais quelle ardeur concentrée, quel rayonnement voilé d'une flamme intérieure, quel étrange et attirant mystère. Parti de l'atelier d'Ingres, il subissait de plus en plus l'influence de Delacroix, quand la mort vint glacer sa main vaillante; — enfin, Paul Delaroche, — dont le succès trop grand témoigne



ÉTUDE POUR LA DÉCORATION DU MUSÉE D'AMIENS.

(Dessin à la sanguine de M. Puvis de Chavannes.)

des médiocres aptitudes du public français en matière de peinture, — et qui n'a rien laissé dans ses dessins où l'on puisse reconnaître l'accent d'un artiste de race, aucun trait hardi ou grand; il composait habilement et froidement et le public faisait cercle devant ses tableaux dont le *sujet*, toujours *littéraire*, amusait son esprit ou piquait sa curiosité.

Un des avantages des expositions telles que celle-ci, c'est de nous obliger en quelque sorte à un examen de conscience, à un inventaire critique de nos opinions anciennes sur les différents maîtres dont les œuvres viennent une fois de plus solliciter notre attention. Comme il ne faut jamais perdre une occasion de réparer une injustice, nous confessons que Raffet n'avait pas jusqu'à ce jour occupé dans notre estime une place assez haute. Il apparaît ici comme un dessinateur prodigieux de verve, de pénétration et de fécondité. S'il a pour les soldats une prédilection marquée, son crayon n'en garde pas moins en face de la nature la plus vaillante impartialité. Il est toujours prêt et toujours en belle humeur; qu'il s'agisse de travaux de librairie, comme dans les *Douze journées de la Révolution*, de *soldats hongrois* ou *autrichiens*, de *Circassiens*, d'*Arméniens*, de *Tatares*, de *musiciens nègres* ou d'un *sculpteur de tombeaux de la vallée de Josaphat* rencontrés en voyage, il trouve toujours le trait et la note les plus justes et nous en donne, comme en un tour de main, avec une bonhomie charmante, l'image parlante, spirituelle et caractérisée, précise comme un document ethnographique, vivante comme une œuvre d'art. Ses paysages à l'aquarelle sont lavés avec une légèreté exquise, la nature y sourit dans des transparences gaies où l'on croit saisir, dans la vérité pétillante du portrait, la spontanéité d'impression et l'entrain toujours en éveil de l'artiste.

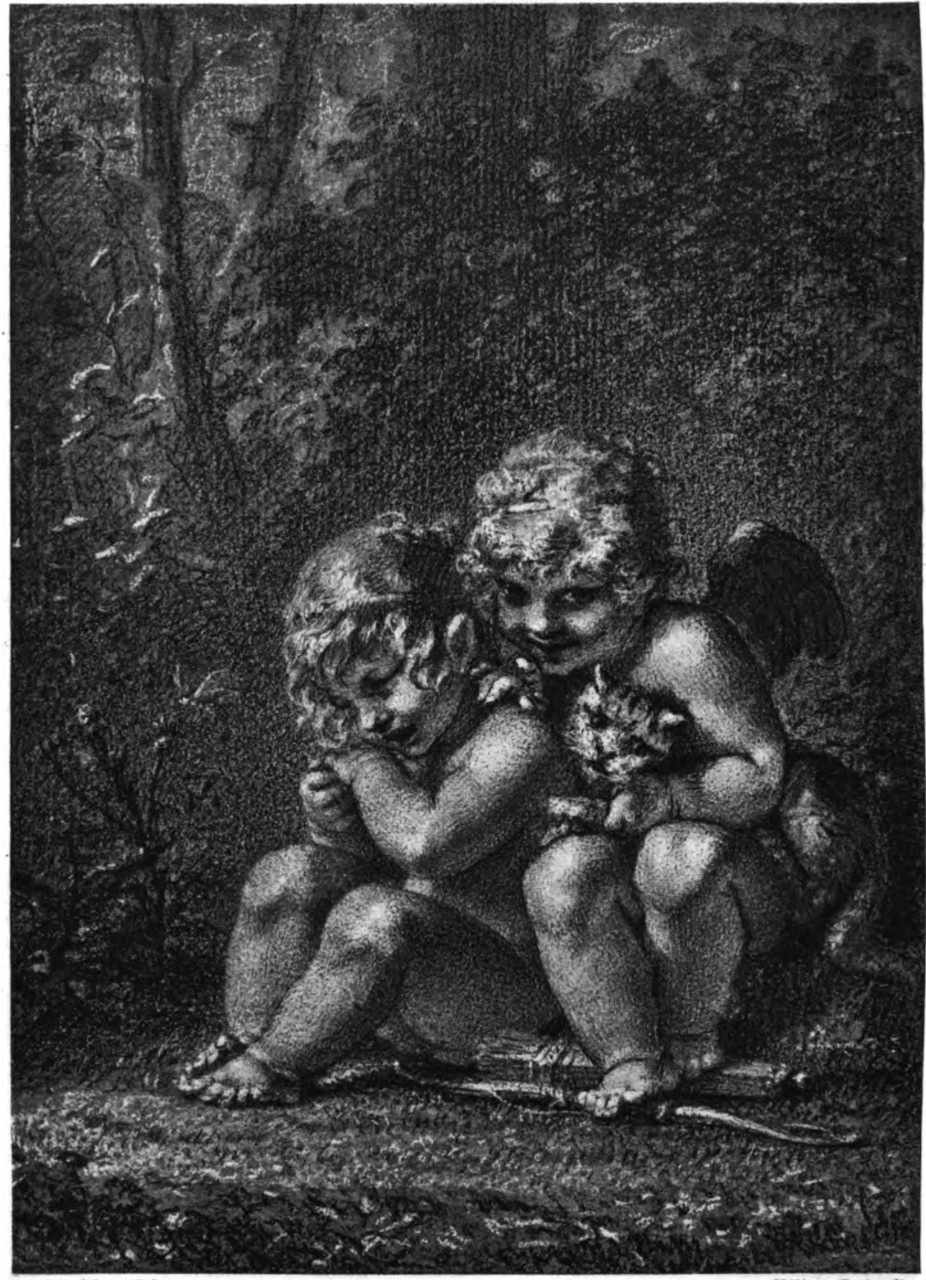
Bellangé, qu'on ne saurait égaler à Raffet, a pourtant de beaux moments, où le souvenir de son maître Gros et la grandeur du sujet semblent l'élever au-dessus de lui-même. Son aquarelle de la *Bataille de Fleurus* est d'une allure épique et menée avec une superbe furie.

Mais il nous faut, au milieu de cette avalanche de dessins, remplissant les salles de la cimaise à la corniche, envahissant l'escalier et s'accrochant à des parois improvisées, éliminer tout ce qui n'est pas *supérieur*.

Th. Rousseau et J.-F. Millet ont pris définitivement possession de leur gloire. Heureux les persécutés, c'est à eux qu'appartient l'équitable avenir. Plus d'un triomphateur d'autrefois fait si pauvre figure à cette exposition que nous pouvons nous dispenser d'en parler sans que le lecteur bien informé remarque seulement notre oubli. Avec quelle autorité,



P. P. Prud'hon. del. — Heliog. Dujardin.



P. P. Prud'hon, del. Héliog. Dujardin.

LE COUP DE PATTE DU CHAT.
(Collection de M. Eudoxe Marcille.)

Gazette des Beaux Arts. Imp Eudes

au contraire, ces parias des jurys d'il y a trente-cinq ans et moins encore nous parlent aujourd'hui!

Rousseau sait, avec l'aide du seul crayon, noter et faire sentir l'*harmonie* d'un paysage : les arbres s'étalent dans l'air qui les nourrit, ils offrent à la lumière qui les enveloppe leurs rameaux frissonnants (voir l'étude de *Chênes dans les Landes* et la *Lisière du Bas-Bréau*). « Si l'on peut contester qu'ils pensent, disait Th. Rousseau, à coup sûr ils nous donnent à penser, et en retour... nous leur devons... non l'arrogante maîtrise et le style pédant et classique, mais toute la sincérité d'une attention reconnaissante dans la reproduction de leurs êtres, pour la puissante action qu'ils exercent en nous. » Et il faut voir comme il est entré dans l'intimité de ces amis silencieux, qu'il comprenait si bien et qui lui ont versé tant de pensées sereines et d'augustes consolations.

Parmi tous ses dessins exposés à l'École des Beaux-Arts, le *Pêcheur* (nº 635) surtout est un précieux chef-d'œuvre. C'est, par une matinée heureuse, entre deux rives plates jalonnées de quelques arbres au feuillage clair, la promenade d'un cours d'eau sous le ciel léger, dans la lumière doucement épandue et joyeuse. Une aménité pénétrante enveloppe la nature : à l'horizon bas, le soleil, légèrement rehaussé de quelques notes au pastel, pointe ses rayons roses reflétés par l'eau transparente. Le paysage est d'une profondeur, l'atmosphère d'une limpidité et les terrains d'une solidité qui confondent, si l'on examine la simplicité du travail. On essaye de surprendre le procédé : il est bien simple et consiste à mettre chaque chose en sa place. « Notre art ne peut atteindre au pathétique que par la sincérité, disait le maître... il y a *composition* quand les objets représentés ne le sont pas pour eux-mêmes, mais en vue de contenir, dans une apparence naturelle, les échos qu'ils ont éveillés dans nos âmes. » — On aime à rapprocher de telles œuvres de pareilles paroles; elles sont comme un double et profond enseignement.

J.-F. Millet a, lui aussi, le don de la sincérité et de l'émotion. Il a la religion de la nature, la langue sévère et grave d'un solitaire qui a peu fréquenté les boulevards, n'a jamais eu d'esprit (les arbres ne font pas de calembours, écrivait-il) et a appris à lire sur les genoux d'une mère janséniste, dans la Bible qui fut toujours sa lecture préférée : il aimait la terre et les paysans qui peinent sur elle d'une naïve et profonde tendresse; il s'est plu à transformer ces rustres en héros douloureux de l'éternel labeur; de leur bouche aux grosses lèvres entr'ouvertes, de leur visage où la pensée semble mort-née, il a fait sortir le « cri de la terre » et dans la vérité tragique du portrait, il a mêlé le rayon-

nement de son âme biblique. — Il s'est associé à leurs joies comme à leur rude labeur; il est entré dans les chaumières, où les paysannes préparent le repas et font bouillir les marmites, — dans les basses-cours où les enfants essayent leur premier pas, où la ménagère étend son linge par un beau soleil matinal; et il s'est plu à noter la beauté rude de leurs silhouettes, à glorifier ces humbles, transfigurés par la toute-puissance de son tendre génie et de sa sympathie. — Les séries de ses dessins et de ses pastels sont comme les chants d'un auguste poème, à la fois humain et religieux, intime et solennel. — C'est par là, n'en déplaise aux calligraphes qui l'ont tenu, sa vie durant, éloigné des récompenses et qui déclarent publiquement qu'ils agiraient encore de même s'il revenait à la vie, — c'est par là que Millet s'est élevé à la plus haute poésie et que ses paysans hirsutes et sauvages, mais enveloppés de la grande mélancolie et de la divine harmonie de la nature fraternelle, nous parlent plus éloquemment de l'idéal que les jolies poupées rustiques ou les *maraudeuses* pommadées de tel ou tel esthéticien bien appris.

Ah! l'idéal! que de sottises on a écrites, que de platitudes et de fadeurs on a commises en son nom! Mais Daumier lui-même, par sa haine féroce de la laideur bourgeoise, des ventres de financiers, des masques grimaçants de vanité bouffie qu'il a passé sa vie à railler superbement, dans des exagérations puissantes, avec une ironie vengeresse, Daumier lui-même témoigne d'un culte secret pour un idéal de beauté et de noblesse en regard duquel l'étalage des vulgarités et des turpitudes sociales lui semblait une insulte vivante, une incessante profanation. Il y a moins d'ampleur dans les *Gavarni* exposés à côté de lui; le fin, le spirituel, le pénétrant Gavarni paraît un peu grêle, comparé au puissant caricaturiste.

Il y a de l'idéal encore dans les *lions* de Barye, si beaux et si vrais dans leurs attitudes sculpturales, si souples dans la précision de leur construction anatomique, dont les simplifications voulues par l'artiste accentuent la noblesse et mettent en évidence la grandeur, sans altérer en rien la vérité technique...

Avec de tels artistes, les Millet, les Delacroix, les Rousseau, les Barye, on est en plein dans la grande tradition de l'art; c'est par eux que notre école française tiendra glorieusement sa place dans l'histoire; ils ont aimé la nature et nous l'ont rendue enrichie, si l'on peut dire, de leur propre substance, fécondée par la pénétration de leur âme vibrante. Chacun d'eux a mis plus particulièrement en relief un des caractères de l'infinie substance, et a puisé dans l'inépuisable réservoir des formes et des couleurs, celles qui convenaient le mieux à l'expression de son

intime idéal. C'est en les comparant aux dociles disciples de l'*Idéal* mis en formule, aux imitateurs à la suite, aux professeurs orthodoxes et stériles qu'on saisit bien la profondeur de ce mot d'un père de l'Église : « *Oportet hæreses esse* ». Oui, il nous faut des hérétiques.

On nous pardonnera de fausser compagnie aux vivants. Nous aurions eu plaisir pourtant à dire notre admiration pour les dessins de Puvis de Chavannes, dont c'est un lieu commun de répéter partout qu'il ne « dessine pas », — de parler des paysages au crayon noir de Cazin, si fins, si candides, pourrait-on dire, pénétrés dans leur simplicité de tant de charme et de lumière ; des fusains de Lhermitte, des vues de la Seine de Vollon, des beaux portraits de Paul Dubois et du *billet de banque* de Baudry ; — mais nous avons abusé déjà de la patience du lecteur et dépassé les bornes qui nous étaient assignées.

L'exposition de Meissonier à elle seule mériterait un long article : nous y mettrions en épigraphe cette note rencontrée dans les *Agenda* de Delacroix : « J'ai été avec Meissonier, chez lui, voir son dessin de la *barricade*. C'est horrible de vérité, et, quoiqu'on ne puisse dire que ce ne puisse être exact, peut-être y manque-t-il le *je ne sais quoi*... J'en dis autant de ses études sur nature ; elles sont plus froides que la composition... Immense mérite, malgré cela. »

Cette exposition n'aura pas été inutile. Elle nous a fait assister à l'évolution de l'art français depuis un siècle : elle a montré comment la forte discipline de David était en somme restée stérile, et comme les générations nouvelles avaient dû agrandir ou briser le moule imposé par la tradition étroite d'une école, pour exprimer leur idéal nouveau. — Le romantisme, qui fut une explosion de liberté et un cri d'affranchissement, eut dans ses manifestations bien des côtés superficiels et dans son esthétique — comme il arrive dans toutes les esthétiques — une grande part de convention. Il apportait du moins une chose durable et définitive, l'affranchissement de l'inspiration personnelle : désormais, l'art repose sur la valeur individuelle, sur la puissance de sympathie de l'artiste et non plus sur sa fidélité à tel ou tel dogme traditionnel.

Nous entrons dans une phase nouvelle, où l'exactitude de l'observation, la précision du document semblent devoir l'emporter sur l'intensité de l'émotion et l'attrait persuasif du rêve. Nous croyons qu'au fond de tout véritable artiste un poète attend son heure, et que de tant d'analyses précises sortira quelque synthèse vivante.

Quel que soit leur idéal, les artistes doivent en tout cas se garder de croire qu'ils pourront jamais se passer de science et de travail. On n'a

qu'à regarder les études acharnées des prétendus improvisateurs, des irréguliers autrefois anathématisés pour se pénétrer de cette vérité évidente. Ce point acquis, et si nous avions jamais la naïveté de leur donner des conseils, nous n'en trouverions pas d'autre, sinon celui du docteur évangélique : « Aimez Dieu (c'est-à-dire la Nature) et faites ce que vous voudrez ! » Mais il s'agit de *savoir* et d'*aimer*.

ANDRÉ MICHEL.



EXPOSITIONS D'HIVER DE LA ROYAL ACADEMY
ET DE LA GROSVENOR GALLERY

SIR JOSHUA REYNOLDS ET GAINSBOROUGH



La Royal Academy et la Grosvenor Gallery ouvrent à Londres, en mai, leur exposition des peintres vivants. Pendant trois mois d'hiver, janvier, février et mars, elles ont pris l'habitude de faire une exposition de tableaux des vieux maîtres. La Grosvenor Gallery a consacré, d'une manière exclusive, son exposition d'hiver de 1884 à l'œuvre de Sir Joshua Reynolds. La Grosvenor Gallery et la Royal Academy se font une sorte de concurrence et sont devenues comme deux institutions rivales qui se disputent les faveurs du public. Sir Joshua Reynolds ayant été de son vivant le président de la Royal Academy et un président illustre, la Grosvenor Gallery, lorsqu'elle a pris l'initiative de faire une grande exposition de ses œuvres, a paru quelque peu empiéter sur le terrain de sa rivale. Celle-ci, pour se défendre, s'est mise de son côté en quête d'un choix d'œuvres, non seulement de Reynolds, mais de Gainsborough, qu'elle expose, dans ses galeries, au milieu d'une réunion des vieux maîtres de toutes les écoles. La concurrence est décidément une bonne chose, car nous lui devons d'avoir vu sortir cette année des collections particulières où elles sont ensevelies, des toiles de Reynolds et de Gainsborough assez nombreuses pour qu'on puisse jeter une vue d'ensemble sur l'œuvre de ces deux artistes.

Reynolds et Gainsborough ont été contemporains ; le premier, né en

1723, étant mort en 1792, et le second, né en 1727, mort en 1788. Ils se sont adonnés au même genre, le portrait. Reynolds, il est vrai, a une partie de son œuvre consacrée à des sujets qui approchent du genre historique que Gainsborough n'a pas abordé, et ce dernier, en revanche, s'est en partie adonnés à la peinture de paysage, qui est restée étrangère à Reynolds. Mais aujourd'hui les sujets du genre historique et le paysage ne forment plus que la moindre partie de l'œuvre des deux maîtres, qui restent essentiellement des peintres de portraits. Ayant vécu dans le même temps, s'étant adonnés au même genre, ayant eu pour modèles les hommes et les femmes d'une même société, Reynolds et Gainsborough ne peuvent être séparés l'un de l'autre par la postérité. Ils offrent, observés ensemble, un intéressant sujet d'étude et un motif tout naturel de parallèle.

Reynolds était d'une famille de petits bourgeois. A ses débuts dans la carrière artistique, il fut protégé par l'amiral Keppel, qui l'emmena sur son vaisseau en Italie. Il put, de la sorte, étudier deux années à Rome et visiter les villes principales de l'Italie. Revenu en Angleterre, il s'établit à Londres et devint bientôt le peintre de portraits en renom. Travailleur infatigable, il produisit régulièrement, chaque année, un nombre considérable de portraits, qui font de son œuvre accumulée l'image complète de la société de son temps. Beautés célèbres, grands seigneurs, hommes de guerre, hommes de lettres, légistes, politiques, tous sont là. Reynolds vécut mêlé aux écrivains ses contemporains, et fut surtout l'ami du plus célèbre d'entre eux, le Dr Johnston, dont il a peint le portrait. Il a lui-même cultivé les lettres et écrit plusieurs ouvrages sur la peinture. Il visita les Flandres et la Hollande. Rembrandt fit sur lui une impression profonde, dont on retrouve la trace dans toute une partie de son œuvre. Lorsque la Royal Academy fut fondée, en 1764, il en devint le premier président et fut fait chevalier (knighted), distinction, à cette époque, très rarement conférée à un artiste. Reynolds, non content de peindre un nombre énorme de portraits, a eu soin d'en assurer la reproduction et la diffusion par la gravure. Les meilleurs graveurs anglais de son temps ont été employés par lui. La plupart de ses portraits ont donc été gravés. L'œuvre gravée de Reynolds a pris ainsi dans l'art anglais une place presque aussi considérable que l'œuvre peinte. Elle forme comme le fond de cette gravure en *mezzotint* où les Anglais ont excellé et qui est devenue pour eux un art essentiellement national. Par l'ensemble de son œuvre peinte et gravée, par sa liaison avec les hommes de lettres de son temps, ses écrits, sa qualité de premier président de la Royal Academy, son rang social, Reynolds a tenu, de son temps, une

position absolument exceptionnelle. Il doit à tout un ensemble de circonstances d'être, dans l'histoire de l'art anglais, le représentant d'une époque et d'un monde.

Gainsborough naquit dans la petite ville de Sudbury. Il était fils d'un drapier chargé d'une nombreuse famille. Il vint fort jeune à Londres et étudia le dessin et la peinture sous la direction d'un artiste peu connu, Heyward. Son éducation artistique a été limitée aux leçons reçues de Heyward qui, du reste, lui furent continuées assez peu de temps, car, dès vingt ans, il se marie avec une jeune fille qui lui apporte une certaine aisance. Marié, il va se fixer dans la petite ville d'Ipswich, où il peint le paysage des environs et les portraits que l'entourage peut lui fournir. Gainsborough, après être resté plusieurs années à Ipswich, quitte enfin cette petite ville, non point encore pour Londres, mais pour Bath. Ce n'est qu'après être resté un certain temps à Bath qu'il se décide enfin à se fixer à Londres. Il y demeure jusqu'à sa mort, sans sortir une seule fois d'Angleterre. Lorsque la Royal Academy fut fondée, il en fut élu membre. Contrairement à Reynolds, il n'a rien écrit. Il n'a pas, non plus, su employer les graveurs à la reproduction de ses œuvres ; fort peu de ses toiles ont été gravées par les artistes du temps. Sa puissance de travail paraît, du reste, avoir été très inférieure à celle de Reynolds, car il a beaucoup moins produit que lui.

Reynolds a donc eu toutes sortes d'avantages sur Gainsborough. L'éducation artistique, la prise de possession du public, l'éclat du nom, la fortune ont été pour lui. Gainsborough, comparé à Reynolds, n'a réellement été, aux yeux des contemporains, qu'un petit garçon. Il ne lui est resté pour se faire valoir auprès de la postérité qu'un point de supériorité sur Reynolds, point capital, il est vrai : c'est, au fond, d'avoir été mieux doué comme artiste, comme peintre.

Lorsque l'on se trouve devant les deux cent dix toiles de Reynolds exposées à la Grosvenor Gallery, et qui, encore, ne forment qu'une partie des productions du maître, on est frappé de l'importance de l'œuvre. L'ensemble est d'une belle tenue, le peintre a poursuivi son labeur pendant de longues années, d'une main ferme et d'un pinceau sûr. C'est toute l'Angleterre de la seconde moitié du XVIIIe siècle, saisie par un Anglais, qui revit là sous nos yeux. A ce point de vue, aucun autre peintre de portraits, d'aucune école, n'a peut-être autant que Reynolds le caractère d'un peintre national. Rien n'est donc plus légitime et mieux mérité que le culte et l'attachement que les Anglais lui ont voués. L'étranger, sans pouvoir partager les sentiments de ce genre, se les explique et les comprend, et lui-même, en présence de l'œuvre de Reynolds, ne peut s'em-

pêcher d'éprouver un vif plaisir à voir ainsi représentés, avec fermeté, force et puissance, toute une société, tout un monde disparus. Cependant, quand on se dégage des souvenirs et des sentiments accessoires, qu'on en arrive à examiner la peinture en soi, au point de vue de sa valeur intrinsèque, en cherchant à établir, parmi les maîtres de toutes les écoles, la place qui appartient à Reynolds, on est obligé de faire toutes sortes de réserves, qui empêchent de le placer parmi les maîtres réellement originaux et les vrais grands peintres.

On sort de la Grosvenor Gallery, emportant avec soi l'impression des Reynolds que l'on vient de regarder; on entre à la Royal Academy et on en voit de nouveaux. Les toiles du maître, qui a été président de la corporation, sont même mises aux places d'honneur et occupent partout les milieux des panneaux. Mais à côté apparaissent des Gainsborough, et aussitôt la comparaison s'établit. Il ne s'agit plus ici d'aucune circonstance accessoire, ayant fait la renommée ou l'éclat d'un nom. Il y a simplement des toiles à côté d'autres toiles. La peinture est là toute nue, pour être jugée par elle-même et en elle-même, et, dans cette épreuve décisive, c'est Gainsborough qui l'emporte. Reynolds, par l'immensité de son œuvre, accuse une force et une puissance de tenue que Gainsborough n'a pas eue, mais celui-ci sait, à l'occasion, donner le grand coup d'aile, et alors il s'envole à une hauteur que Reynolds n'a jamais atteinte.

A la Royal Academy voici, dans la première galerie, le portrait de la comtesse d'Ilchester et de ses deux filles, par Reynolds, et, à côté, celui de lady Eaderley, par Gainsborough. Sur un autre panneau, le portrait de Fox par Reynolds, et, en pendant, celui de Canning par Gainsborough. Dans la grande galerie, au milieu des vieux maîtres de toutes les écoles, les portraits, groupés sur une même toile, de quatre membres de la famille Grimston, de Reynolds, tiennent une des places d'honneur, et, dans les autres parties de la salle, d'autres œuvres excellentes et des mieux choisies du maître sont entremêlées avec des Gainsborough, parmi lesquels dominent le portrait de Sir Henry Bate Dudley et celui de Nancy Parsons. L'examen comparé fait des œuvres de Reynolds et de Gainsborough, ainsi entremêlées, laisse bientôt voir que les toiles de Gainsborough ont plus d'air, plus de profondeur, que dans les yeux des personnages il y a plus de vie et, sur leurs physionomies, plus d'expression, que la facture des œuvres est plus légère, la touche plus personnelle et plus enlevée, le coloris plus varié, plus transparent, plus frais. En un mot, sur ces points qui constituent la valeur intrinsèque de la peinture et les qualités maîtresses de facture et d'exécution, Gainsborough est supérieur à Reynolds. *A priori,* on aurait peut-être pu s'attendre à une toute autre

conclusion, car Reynolds a profité de cette fameuse éducation traditionnelle artistique tant vantée, et considérée comme essentielle à la production des œuvres parfaites; il a étudié à Rome, il a visité les villes artistiques de l'Italie, il est allé en Hollande, il s'est inspiré de Rembrandt et a cherché à s'approprier son clair-obscur. Eh bien! non, c'est l'autre, c'est Gainsborough, qui a simplement reçu quelques leçons d'un peintre anglais ignoré, qui n'est jamais sorti d'Angleterre, qui n'a été pénétré par aucun maître italien ou hollandais, c'est celui-là qui l'emporte.

En définitive, entre Reynolds et Gainsborough, comme entre les artistes de toute sorte, c'est la question des dons naturels qui décide de la place et de la valeur. Certes, la pratique de l'art exige des études premières. De même que l'écrivain doit forcément apprendre l'orthographe et la grammaire, de même l'artiste doit apprendre certaines règles du dessin et la façon d'étendre la couleur sur une toile. Mais les notions rudimentaires et primordiales de l'art, également acquises par tous, ce qui décidera ensuite, en dernier ressort, des places à occuper aux yeux de la postérité, ce sont les facultés données par la nature. Or Gainsborough, en venant au monde, a sur ce point été mieux partagé que Reynolds et tout le labeur persévérant, toutes les études et les recherches de ce dernier, ont été insuffisants pour combler l'inégalité. En effet, d'où viennent les réserves, les objections que l'on formule maintenant devant l'œuvre de Reynolds? Elles viennent en partie de sa science même, des emprunts de diverse sorte qu'il a faits aux maîtres étrangers. Car ce qui nous plaît par-dessus tout dans Reynolds et Gainsborough, c'est qu'ils nous rappellent le XVIIIe siècle avec sa physionomie exquise, si différente de la nôtre, c'est qu'ils nous représentent des Anglais d'une certaine manière d'être, hommes particuliers et à part entre les autres hommes. Voilà pourquoi toute réminiscence étrangère, toute facture empruntée aux autres écoles, qui affaiblit l'intensité du caractère spécial d'œuvres de ce genre, nous les gâtent et les diminuent.

Le faire et la manière de Reynolds ont constamment varié. Ils sont dans l'ensemble le résultat d'études patientes et sans cesse reprises, et ont été obtenus par des emprunts faits à toutes les sources. Cela ne veut pas dire que Reynolds soit dépourvu de personnalité et ne sache donner sa marque aux sujets qu'il traite, mais s'il le fait, c'est sans cette spontanéité et cette originalité absolue qui caractérisent les grands maîtres. Jamais les emprunts résultant de l'étude ne se dissimulent tout à fait dans ses œuvres et ne sont complètement absorbés par les éléments tirés de son propre fonds. On se prend à regretter, devant un ensemble tel que celui que nous offre la Grosvenor Gallery, que Reynolds se soit tant

donné de peine pour pénétrer certains soi-disant secrets des maîtres. Ses toiles les mieux conservées et qui séduisent le plus sont celles qui sont le plus naïvement peintes. Rien dans son œuvre qui sente mieux le XVIIIe siècle et soit plus plaisant, que les portraits de Charlotte Fish, de Miss Jacobs, de Mrs Pelham donnant à manger à ses poulets, peints avec simplicité, sans recherche de clair-obscur ou de poses académiques. Ce sont sa science même et ses efforts continus pour agrandir artificiellement sa manière qui ont le plus nui à Reynolds. C'est surtout la préoccupation si visible, vers la fin, d'obtenir des effets de force et de puissance en empâtant ses tableaux et en y mettant du clair-obscur, qui lui a été funeste. Les toiles de ce genre, qui forment une partie notable de son œuvre, ont noirci; les préparations de bitume et les combinaisons de sauce, pour obtenir le fameux clair-obscur, répandent des ombres lugubres, le coloris a été dévoré, toute fraîcheur de ton a disparu, les empâtements ont craqué et tombent en écailles. Beaucoup de tableaux de Reynolds sont, de la sorte, déjà ruinés et à peu près perdus.

Quand, au contraire, on voit pour la première fois, en Angleterre, des Gainsborough, on se trouve en présence d'œuvres qui n'appellent point les réminiscences et frappent par la franchise et la spontanéité. Gainsborough n'est jamais sorti d'Angleterre, aussi sa peinture est-elle plus que toute autre imprégnée de terroir national et de sentiment anglais. Il n'a guère étudié les Italiens ou les Hollandais, ses devanciers, aussi son œuvre, qui n'imite et ne répète point les procédés des siècles antérieurs, exprime-t-elle mieux que toute autre l'esprit du moment où elle a été produite, le XVIIIe siècle. Gainsborough a un faire, une touche, une manière de peindre qu'il n'a pris à personne, qui lui sont venus spontanément et qui, avec les gradations amenées par le temps, sont restés au fond toujours identiques, comme étant l'expression même de sa nature et de son organisation. Gainsborough est un maître, parce qu'il possède une manière propre de voir et de sentir, qu'il exprime à l'aide de procédés originaux et bien à lui. En art, c'est la combinaison de l'originalité du fond et de la forme qui constitue la maîtrise, car si la maîtrise n'est pas là, où est-elle ?

Comme tous les artistes qui travaillent de verve et en s'abandonnant à leur tempérament, Gainsborough est inégal. La valeur de son exécution varie considérablement. Que l'on compare les portraits de Sir Henry Dudley et celui de lady Dudley, le mari et la femme, de même dimension, et destinés à faire pendant ! L'un, celui du mari, est d'une exécution magistrale, la touche est à la fois souple et légère, ferme et serrée; l'autre, au contraire, est peint avec monotonie, le faire particulier à

Gainsborough s'exagère et laisse voir, sur toute la toile, de grands coups de pinceau ronds et uniformes. Certaines œuvres de Gainsborough sentent l'improvisation, le pinceau a couru avec rapidité, sans retour sur les parties d'abord négligées. Ce sont des œuvres qu'on appellerait aujourd'hui impressionnistes. Elles ont les qualités du genre, la légèreté, le brio; mais, pour ceux qui aiment la peinture faite, elles manquent d'assiette et de solidité. Un autre défaut, auquel Gainsborough se laisse aller de temps en temps, est de donner à ses personnages une trop grande taille. Le portrait de Mrs Douglas, à la Royal Academy, nous représente une femme assise; si elle se levait, la toile pourrait à peine la contenir.

Gainsborough a donc des faiblesses et des défaillances; mais jamais la vie, le charme et l'élégance ne lui font défaut. Aussi est-il difficile de regarder un de ses tableaux sans être séduit. Ses œuvres les meilleures, celles qui sont absolument réussies, mises à côté de celles des maîtres de n'importe quelle école, soutiendraient sans fléchir la comparaison. L'art est fait pour exprimer la vie, et les maîtres ne sont grands et ne nous captivent que parce qu'ils nous rendent sensibles la manière d'être de leur nation et les sentiments de leur temps. Aussi Gainsborough, au sein de l'école anglaise, nous charme-t-il spécialement parce qu'avec plus de saveur et d'accent que tout autre, il nous fait vivre les Anglais distingués, les ladies et les gentlemen du XVIIIe siècle. Les femmes de Gainsborough sont surtout des créatures adorables: Anglaises à la peau fine et transparente, aux regards suaves, mélange de langueur, d'innocence et de coquetterie. Comme exemple, le portrait de Nancy Parsons, exposé cette année à la Royal Academy, est un pur chef-d'œuvre. La touche rapide et légère est on ne peut mieux appropriée à rendre le modèle, délicat et aux yeux langoureux. Nancy Parsons est là sur la toile aussi vivante, aussi fraîche, aussi séduisante qu'au moment même où elle a été peinte. Gainsborough, le jour où il a fait ce portrait, a réalisé le type de l'Anglaise idéalisée et, par la triple puissance de l'imagination, du sentiment et de l'exécution, s'est placé parmi les maîtres de premier ordre.

THÉODORE DURET.



ŒUVRES DE M. J.-F. RAFFAELLI[1]



M. Raffaelli n'est pas un nouveau venu; plusieurs de ses peintures ont été vues aux expositions officielles. Il avait, notamment au Salon de 1877, une grande toile sous le nom de la *Famille de Jean le Boiteux, paysans de Plougasnou (Finistère)*. Ce tableau, que nous revoyons aujourd'hui, est d'une exécution rude et d'un aspect violent, mais d'un grand caractère de dessin et d'un accent qu'il est rare de rencontrer. Il fut remarqué des quelques personnes que n'effarouchent pas les manifestations hardies et nouvelles, quand on peut y voir l'expression sincère d'un sentiment d'artiste.

M. Raffaelli comprit bientôt que sa place était ailleurs; il fit pendant plusieurs années cause commune avec les impressionnistes, et lorsque ceux-

1. Exposées Avenue de l'Opéra, 28 *bis*, du 15 mars au 15 avril.



LA SOUPE DE MIDI, PAR M. RAFFAELLI.

(Dessin de l'artiste d'après son tableau.)

ci, s'étant aperçus qu'ils ne s'entendaient pas sur la couleur de leur drapeau, se résignèrent à adopter une devise plus modeste et moins compromettante, celle d' « indépendants », le jeune peintre devint une de leurs recrues les plus précieuses. Cependant le succès des œuvres qu'il a exposées sous ce vocable n'a pas satisfait M. Raffaelli; il a résolu de faire bande à part; il s'est mis chez lui. Si, pour satisfaire à la manie du jour, il fallait qualifier aujourd'hui l'ancien impressionniste, l'ex-indépendant, nous serions vraiment à court d'épithètes : mais ce « séparatiste » nous vient en aide; il a pris soin lui-même de notifier dans son catalogue qu'il entend se réclamer du « beau *caractériste!* »

Va pour le *beau caractériste;* l'étiquette n'importe guère. Des théories des artistes nous faisons peu de cas, leur pratique seule nous intéresse. Laissons donc de côté les doctrines de M. Raffaelli; nous avouons, du reste, ne pas voir très clair dans l'exposé méthodique qui accompagne la nomenclature de ses œuvres exposées : d'autres seront peut-être plus heureux. Tout ce que nous voulons retenir de cette lecture peu attachante, c'est que M. Raffaelli a l'ambition de reproduire, sous le nom de caractère, « la physionomie morale des êtres dans son expression constante et complète ». Il ne se donne pas comme l'inventeur du système; d'autres avant lui l'ont pratiqué avec un certain éclat, Albert Dürer et Holbein, par exemple. Et il faut croire que ce système a du bon, puisque, de nos jours même, il n'est pas tombé en désuétude. Les contemporains de M. Raffaelli, l'Anglais Herkomer et l'Allemand Adolphe Menzel, avouent hautement qu'il a toutes leurs préférences. Cette liste des adeptes du « beau caractériste » pourrait être singulièrement grossie, mais j'ai voulu me borner à citer des noms que M. Raffaelli tient certainement en grande estime.

Si l'intérêt de l'exposition de M. Raffaelli n'est pas sensiblement accru par la manifestation littéraire dont il l'a accompagnée, le peintre n'en doit ressentir aucune amertume, car le succès de ses peintures est aussi flatteur qu'il peut le désirer; ajoutons tout de suite : succès mérité. On nous reprochera peut-être d'avoir des tendresses excessives pour les artistes dont la facture ou les tendances heurtent les usages et vont à l'encontre de l'esthétique traditionnelle. Mais n'est-ce pas le rôle et le devoir d'une revue comme celle-ci d'encourager toutes les manifestations qui tendent à rénover les formules de l'art, et de réagir contre la tendance fatale des générations nouvelles d'artistes à s'immobiliser dans l'imitation de ce que leurs devanciers ont fait de bien? L'art échapperait-il donc aux lois de l'évolution qui régissent l'univers? La réponse de l'histoire est pourtant formelle ; toutes les écoles de peinture ont péri étouf-

fées, asphyxiées par le manque d'air libre, dès qu'elles se sont confinées dans un temple, si grande que fût la divinité qu'on y adorait. L'art doit



HOMME DU PEUPLE. — (Dessin de M. Raffaelli.)

combattre et souffrir ; il s'étiole et meurt dans la quiétude du respect et de l'imitation du passé. Nous n'oublions jamais de rendre justice aux hommes de talent, même quand leurs œuvres ne présentent aucun carac-

tère particulier et se recommandent exclusivement par des qualités d'éducation et de goût : nous savons les difficultés de l'art, même impersonnel, et nous avons appris à respecter le travail. Mais une autre tâche s'impose à nous, celle d'attirer l'attention du public et des artistes eux-mêmes sur les voies nouvelles ou retrouvées qui peuvent conduire l'art à un progrès ou simplement renouveler les sensations et les plaisirs de ceux qui l'aiment. Voilà pourquoi nous nous sentons le courage d'applaudir aux essais qui se produisent dès que nous croyons y découvrir les marques du talent et de l'originalité. Les lecteurs habituels de la *Gazette* ne s'y méprennent jamais, ils savent que nous ne sommes pas des révolutionnaires; loin de là, nous prétendons au titre de conservateur, interprété dans l'acception la plus large du mot, et nous croyons mériter ce titre en joignant au respect des grandes œuvres du passé le souci de remédier à une décadence qui se produira infailliblement si l'on ne favorise pas l'initiative des chercheurs de nouveau.

La situation difficile où se trouvent en ce moment la plupart de nos industries d'art ne démontre-t-elle pas clairement les dangers de la stagnation des idées et des formules? Cette stagnation est la cause principale de nos déboires. L'habileté de main, la perfection du travail, le goût même, sont insuffisants à assurer l'avenir de l'art appliqué ou non à l'industrie; il faut rénover les modèles anciens, créer des sentiments nouveaux et des modes d'impression inédits.

Le peintre, M. Raffaelli, nous semble être un de ces chercheurs dont nous avons tant besoin; aussi nous empressons-nous d'accueillir ses œuvres avec sympathie, comme nous avons accueilli celles de M. Monet et plus récemment celles d'Édouard Manet. Nous ne prétendons nullement l'élever sur le pavois, mais nous reconnaissons sans ambages que son exposition nous a vivement intéressé, plus vivement que ne l'a fait la récente Exposition des Aquarellistes, si ce n'est pas trop dire. M. Raffaelli est quelqu'un; il a une manière de voir à lui et il exprime à sa manière; c'est un artiste, en un mot. Des défauts, il en a beaucoup, fort heureusement; s'il venait à les perdre nous les regretterions peut-être, car rien n'est plus insupportable que la perfection. Il pourrait cependant mettre un peu moins de noir sur sa palette, personne ne s'en plaindrait : la couleur est une des choses gaies de la nature qui a horreur du noir, à ce que prétendent les anciens amis de M. Raffaelli, les impressionnistes. On reproche encore à cet artiste d'être à la fois trop précis et trop vague; il semble, quand il peint une figure en plein air, qu'il y voie trop bien pour le modèle et pas assez pour le paysage. La tête et les mains sont traitées avec une patience de miniaturiste ; on ne leur fait grâce ni d'une ride ni

d'une verrue ; du milieu ambiant le peintre ne nous donne qu'une impression de myope. Si le « beau caractériste » ne suffisait pas à l'ambition de M. Raffaelli, nous lui conseillerions de mettre sur ses cartes : *méditationniste* pour la figure, *impressionniste* dans le paysage.



CHIFFONNIER. — (Dessin de M. Raffaelli.)

Les confrères du peintre trouvent son arsenal composé d'armes un peu hétéroclites ; il abuse des *ficelles*, pour employer leur rude langage. Ainsi le crayon usurperait trop souvent dans ses tableaux la place du pinceau, dont les droits semblent consacrés par un usage plusieurs fois séculaire

et par d'incontestables services rendus à l'art de la peinture. M. Raffaelli, enfin, demanderait au vernis des complaisances coupables; ainsi quand il peint une façade de maison, et, soit dit en passant, il y excelle, il s'écarterait des règles admises en avivant de touches de vernis, sur la toile laissée embue, les seules parties du dessin qui, dans la nature, ont un aspect miroitant : moyen commode, mais peu orthodoxe, pour obtenir par exemple les reflets d'une porte cochère bien tenue, de la plaque de faïence indiquant le numéro de la maison, ou, autre part, le luisant d'un chapeau de soie, etc., etc.

Mais ce sont là des chicanes de métier sans grande importance : à notre sentiment, les moyens en peinture ne sont rien et la fin les justifie tous. M. Raffaelli réussit dans ce qu'il veut; nous ne lui en demandons pas davantage; nous sommes trop charmés des résultats pour lui tenir rigueur de son excessive adresse. Personne du reste ne lui conteste un remarquable talent. Nous avons parlé de ses défauts, il est temps de rendre justice à ses qualités.

M. Raffaelli est un homme de volonté; quand il s'est fixé un but, il y marche avec décision; jamais il ne lâche pied, dût-il sacrifier d'heureuses rencontres faites sur la route. De là cette insistance parfois démesurée, qui alourdit sa peinture; dans la poursuite de sa toison d'or, du « beau caractériste », il s'oublie sur une figure, la tenaille et la martèle jusqu'à ce qu'elle se résigne à exprimer tout ce que le peintre voit en elle, *intus et extra*. Sous ce rapport, il n'est pas sans présenter quelque analogie avec le maître incomparable dont nous avons parlé bien souvent ici, avec Adolphe Menzel.

On reproche à M. Raffaelli d'avoir trop d'esprit; nous lui en trouvons beaucoup et nous ne lui en faisons pas un crime; il est permis aux peintres d'être spirituels, pourvu qu'ils sachent mettre dans leur facture quelques grains du sel dont ils assaisonnent leurs sujets. On aura beau entendre raconter les vaudevilles de cet heureux émule de M. Vibert, il sera impossible d'en goûter tout le mérite si l'on n'a pas sous les yeux l'écriture même de l'auteur. La mise en scène est toujours excellente et toujours d'un artiste. Les personnages vivent, dans leur pose, dans leurs vêtements à eux : ce ne sont pas des acteurs; il n'y a pas de gestes appris; enfin, la précision des mouvements et des attitudes n'est jamais empruntée à un document photographique.

Il est une autre qualité que nous prisons grandement chez M. Raffaelli; cet artiste se complaît à passer d'un sujet à un autre. On ne le voit pas, comme tant d'autres, s'éterniser dans une spécialité, sous prétexte que les produits en sont de bonne défaite. Et cependant il a dans ses mains

plusieurs moyens assurés de faire une belle et rapide fortune. Il pourrait exploiter l'article comédie bourgeoise, qu'il traite supérieurement. Ses petits paysages à usine, des environs de Saint-Denis, avec leurs montées de terrains crayeux tachés de verdure, au haut desquels se profile la silhouette d'un petit âne noir ou d'un cheval efflanqué, sont très demandés.



EMBARQUEMENT DES BŒUFS POUR L'ANGLETERRE.

(Dessin de M. Raffaelli.)

On aime à lui voir peindre la population suburbaine de bohèmes et d'ouvriers, aux bestiales allures, traînant ses loques au milieu des chiffons et des tessons de bouteilles, de braves gens, souvent, avec des mines patibulaires. Tout ce monde de souffreteux ne présente sans doute pas un très agréable spectacle, et pourtant ce spectacle est fort couru ; il suffit que de la réalité il ait passé sur la toile par les soins de M. Raffaelli, pour que les amateurs s'empressent d'accourir.

En somme, M. Raffaelli pourrait se borner à cueillir les lauriers ambitionnés autrefois par Henry Monnier. L'étonnant observateur qui a créé le type de Joseph Prud'homme et si curieusement étudié les petites

gens et les bas-fonds de la société essaya bien des fois de peindre les scènes qu'il décrivait si bien, mais le crayon est hésitant dans ses mains.

Nous savons gré au peintre d'avoir des visées plus larges; son exposition témoigne par la variété des sujets de la constance de ses efforts. On y voit de fins paysages où les aspects des bords de la mer sont rendus avec une remarquable acuité de perception, en touches rapides et justes. Autant en dirons-nous de ses vues de Paris; l'impression en est excellente, et la palette de l'artiste s'y éclaircit singulièrement; l'œil se repose avec plaisir sur de jolis tons de verdure et de ciel. Nous aimons moins les portraits; la recherche du « beau caractériste » nuit singulièrement à la trouvaille du beau normal, sans autre épithète. A force de chercher le caractère, l'expression individuelle de chacun, le peintre oublie trop souvent de rendre justice à ses modèles; entre la flatterie et une sévérité excessive notre choix est fait, nous préférons un portrait aimable.

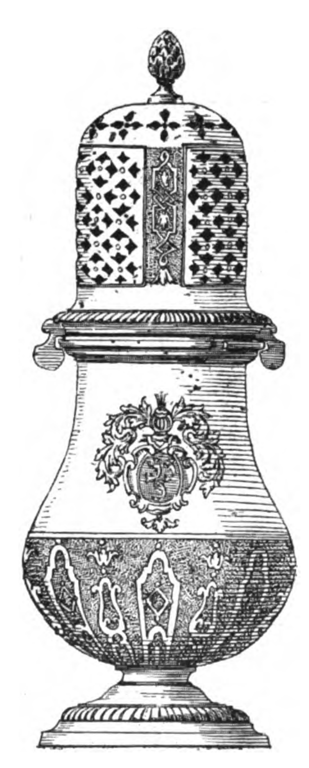
L'exposition de M. Raffaelli est aussi riche que variée; elle comprend 147 peintures, 6 eaux-fortes ou dessins et 2 sculptures. De celles-ci, nous ne dirons rien, quoique l'une, *Un Petit vieux sur un banc,* soit une œuvre curieuse; elle figurera au Salon de cette année; un de nos collaborateurs dira ce qu'il en pense, quand viendra l'heure d'examiner les ouvrages de la sculpture exposées au palais des Champs-Élysées.

ALFRED DE LOSTALOT.



UNE

COLLECTION D'ORFÈVRERIE FRANÇAISE



S'IL ne s'agissait, dans le cas qui nous occupe, que d'une de ces ventes vulgaires qui jettent sous le marteau d'ivoire une réunion *telle quelle* d'objets plus ou moins rares, amassés avec l'unique point de vue d'un goût particulier, nous n'aurions qu'à enregistrer l'incident à son heure. Mais, avant qu'une collection d'orfèvrerie comme celle de M. Eudel se disperse au vent des enchères, nous estimons qu'il est profitable d'en tirer quelques enseignements sur plusieurs points de l'histoire de l'argenterie, — histoire qui, à juste titre, a préoccupé tant et de si délicats esprits.

Il y a, en effet, collection et collection. Le collectionneur est un type qui n'est pas né d'hier et il a dû déjà se placer sous la plume de La Bruyère lorsque, dans la galerie des *Caractères,* il a eu à peindre Démocède et Diognète. La psychologie de l'amateur d'objets d'art ne laisse pas d'être moins simple qu'elle le pourrait paraître au début. L'analyse des mobiles nous montrerait que cet instinct de chasse qui lance sur la piste des raretés n'est pas le seul qui pousse nos curieux. Oh! sans doute, qui pourrait nier les joies de ses découvertes et de ses victoires? Chaque achat

a ainsi son bulletin de bataille; et qui n'a pas entendu un amateur faire le récit d'une de ses conquêtes vivra dans l'ignorance d'un des bonheurs de l'homme. Mais il ne suffit pas d'avoir *le goût* qui pousse aux recherches, il faut posséder *du goût* pour les diriger et aussi de la science et de l'expérience pour les contrôler. Dans le cas présent, nous avons affaire à un chasseur qui, non content d'étiqueter dans un cabinet et sous des vitrines les produits plus ou moins rares de ses expéditions, a voulu encore — et c'est là ce qui nous intéresse — reconstituer autant qu'il était possible la zoologie de ce qu'il a rapporté dans son carnier.

Le goût de M. Eudel l'a plus spécialement attaché à la recherche de cet art du XVIIe et du XVIIIe siècle, si grand et si français. La Renaissance avec ses adorables merveilles nous offre le spectacle d'une invasion venue d'au delà des Alpes; mais sous Louis XIV, sous la Régence et sous Louis XV, quelle superbe revanche du génie national! C'est alors l'art français qui, enjambant les Pyrénées et les Alpes, passant le Rhin et la Manche, va imposer par delà nos frontières la domination et la suprématie incontestée de ses œuvres sans rivales. La difficulté des communications n'arrête pas les hommages de l'étranger : c'est à Paris, c'est aux Gobelins, c'est aux galeries du Louvre que les cours de l'Europe viennent chercher ces splendeurs décoratives qu'elles demanderaient en vain aux ateliers indigènes. Dinglinger, qui triomphe là-bas pour ses prodigieuses minuties ciselées, ne veut pas mourir sans être venu en France. L'initiative féconde de Colbert ouvre le sillon qui fructifiera d'une sève non lassée jusqu'à la veille même de la Révolution. L'art du XVIIe siècle, l'art du XVIIIe siècle ne sont qu'un seul et même art, l'art français. Sans doute, dans le développement de ses phases, de douces transitions le transforment assez pour lui prêter la grâce de la variété. Mais c'est toujours, dans le trait du dessin et dans le galbe des contours, la même distinction exquise d'esprit, la même pureté de goût natif. L'orfèvrerie échappe, par une retenue heureuse, à ce qu'il pourrait y avoir d'outré dans les caprices fantaisistes de la coupe où se joue l'ameublement. Elle sait garder sa dignité, quand, dans le meuble, le style Louis XV ne craint pas assez de se compromettre dans les dévergondages de la ligne.

Le style Louis XIV ne fournit pas la partie la plus importante de la collection dont nous parlons. Les pièces d'orfèvrerie de cette période — les pièces authentiques s'entend — sont rares et peu nombreuses, sauf les spécimens qu'en peuvent présenter les vitrines de nos Musées Nationaux. On sait qu'en 1689 le Roi envoya à la fonte tous les chefs-d'œuvre sortis du ciseau des Delaunay, des Ballin, — « jusque même son trône d'argent », nous dit Saint-Simon. Le creuset rendit trois millions sur

une valeur de dix qu'on y versa. Une lettre royale enjoignait le même sacrifice aux évêques de France. Le vieux Claude Ballin, mort en 1678, n'eut pas du moins la douleur de voir se consommer le sacrilège qui anéantissait ses chefs-d'œuvre.

Les pièces dessinées qui figurent ici appartiennent toutes au XVIII[e] siècle



AIGUIÈRE FAITE PAR ROBERT MOGNART EN 1725.

(Collection de M. Paul Eudel.)

et plusieurs, parmi elles, datent de cette époque où le Louis XIV cesse d'être le Louis XIV et n'est pas encore le Louis XV. S'il était nécessaire de remarquer une fois de plus combien les arts décoratifs se ressentent de leur milieu au point d'en être l'expression, on pourrait noter ici que la détente universelle qui marqua la fin du règne du grand Roi eut son contrecoup dans le style de l'orfèvrerie. Le baron Pichon éprouvait pour ce style de la Régence une estime singulière : il y trouvait un ragoût exquis, une saveur délicate, une sorte de pierre de touche des gourmets

et des gens de goût raffiné. C'est qu'en effet, de toutes ces œuvres, il émane, il s'exhale une impression toute particulière et qu'on chercherait vainement ailleurs. La majesté un peu redondante du style précédent s'est faite meilleure personne : il y a quelque chose de plus intime qui sent moins l'apparat, « le Versailles ». La morgue s'apaise. Cela impose peut-être moins, mais on est plus séduit. La solennité n'attire pas, elle glace un peu. Moment charmant, minute aimable, vite passée, où l'art abandonne ses airs de grand seigneur pour une aisance plus familière !

De discrets champlevés décorent les surfaces, les saillies et les contours : ils se joignent agréablement au pointillé des *amatis*, qui donnent une certaine chaleur au fond et mettent en valeur la polissure plate de l'ornementation gravée. On peut en voir ici un exemple dans l'aiguière de Robert Mognart.

Si le siècle de Louis XIV a eu les Claude Ballin, les Nicolas Delaunay, le XVIIIe siècle peut citer ses Auguste, ses Chéret et sa dynastie des Germain. Tels sont les noms qui dominent toute une floraison superbe de talents et d'artistes. Génies qui vont de pair dans la faveur et la renommée avec les gloires de la peinture et de la sculpture. Les orfèvres sont fiers de leur devise : *In sacra inque coronas!* Ils travaillent pour les objets sacrés et pour les couronnes! Voltaire, le « roi » Voltaire, n'oubliera pas ces rois du ciseau et de l'enclume. Il citera dans ses vers :

....Ces plats si chers que Germain
A gravés de sa main divine,

comme, pour le meuble, il fera l'éloge de

......Ces vernis où Martin
A surpassé l'art de la Chine.

La Royauté entoure de privilèges la noble profession des orfèvres. Elle leur ouvre les portes du Louvre. Thomas Germain, en 1738, devient écuyer et échevin de la ville de Paris sous la prévôté de Michel-Étienne Turgot. Son fils aîné aura la charge de greffier en chef des requêtes au Parlement. Et cette place dominante que les contemporains ont décernée à ces artistes merveilleux leur a été gardée avec un soin jaloux, dans l'histoire de l'art, par tous ceux qui ont à cœur l'amour délicat des belles œuvres marquées au coin du génie.

Parmi les cent soixante-quinze numéros de la collection Eudel, nous

retrouvons bien des noms célèbres dans les signatures. C'est d'abord ce nom de Germain porté par deux illustres artistes : Thomas et Pierre. Puis c'est Robert Joseph-Auguste, qui avait sa demeure place du Carrousel, — François Joubert, sorti d'une famille d'orfèvres et entré dans la maîtrise



AIGUIÈRE EN ARGENT, FAITE SOUS JACQUES COTTIN EN 1727.

(Collection de M. Paul Eudel.)

en 1749, — les Loir, dont l'un dirigea l'atelier d'orfèvrerie des Gobelins après Claude de Villiers, — Louis-Thomas Lehendrick ou Lenhendrick, Grand-garde de la corporation en 1776, — Jean-Baptiste Chéret, conseiller de ville, issu d'une famille vouée à l'orfèvrerie, — Michel-François Montaigne, « privilégié de monseigneur le duc d'Orléans ».

Sans doute il suffit d'avoir des yeux pour voir et du goût pour aimer

ces belles œuvres. Nous comprenons toutes les angoisses, toutes les émouvantes péripéties des batailles à coups de billets de banque qui se livrent autour d'elles. Un de nos dessins reproduit une belle soupière reposant richement sur ses pieds de forme architecturale et solide et portant au centre les armes des Demidoff. A la suite d'un véritable siège, le baron Pichon s'empara de la pièce : pendant longtemps ce fut un des fleurons de sa collection. Ce ne fut qu'avec de vifs regrets qu'il se décida à une séparation dans cette mémorable vente de 1878 : les Demidoff font



SOUPIÈRE FAITE SOUS J.-J. PRÉVOST EN 1762.

(Collection de M. Paul Eudel.)

un retour offensif et rachètent la soupière à leurs armes. Arrive la vente San-Donato : M. Eudel, accouru à Florence, rapatria cette œuvre si française. Quel petit roman que le récit de la conquête de cette délicieuse chocolatière en or, d'une ornementation discrète, à manche de jade, sur trépied à jour, avec un brûloir mobile finement ciselé, — un bijou arraché à la Russie !

Mais pour établir l'*authenticité* indiscutable de ces pièces, il ne suffit pas d'avoir le goût qui admire et se passionne, il faut la science. Et quelle science ? La science des poinçons.

Au-dessous de chacun des dessins qui accompagnent cette étude sont dessinées de petites empreintes à allures de cachets ; ce sont les poinçons.

Chaque œuvre en effet porte ainsi avec elle, en elle, son état civil, — son acte de naissance, et non pas signé d'une seule personne, mais contresigné par deux, par trois témoignages écrits qui permettent de donner la date et l'attribution. Quelques notions préliminaires sont nécessaires avant d'entrer dans le détail de cette analyse.



FLAMBEAU FAIT SOUS J.-J. PRÉVOST EN 1764.

(Collection de M. Paul Eudel.)

A tout seigneur tout honneur! C'est M. le baron Pichon qui, le premier, eut l'idée de chercher dans la confrontation des poinçons autre chose que la signature permettant l'attribution à tel ou tel maître orfèvre; il prétendit y trouver la date même et il l'y trouva. C'était établir du même coup une sorte d'archéologie de l'orfèvrerie. Pour cela le poinçon du Maître n'était pas suffisant. On en avait déjà relevé quelques-uns. Le catalogue du Louvre nous en offre plusieurs qui marquent plus spécialement des œuvres antérieures au XVIIe siècle. Cette légitime fierté que

l'artiste conçoit de sa création était un mobile naturel pour le pousser à y mettre sa signature : cette marque devait lui être particulière et le faire reconnaître sans confusion. Des initiales, une devise, un signe, un symbole quelconque suffirent. L'honneur de la corporation dut aussi se trouver engagé à préserver de la contrefaçon les œuvres de ses membres. Par ces temps de jurandes et de maîtrises, chaque ville mit à cette protection un soin jaloux. Le Musée de Cluny nous montre sous le nº 5101 du catalogue une table de bronze où sont frappés les seings et contre-seings des ouvriers orfèvres de Rouen en 1408. D'ailleurs ce maniement des matières précieuses devait intéresser le pouvoir royal ; des édits survinrent : le contrôle du titre, la précaution contre la fraude, l'impôt à payer sont le but de ces mesures. Et nous voyons les quatre poinçons frapper leur empreinte à des places qui plus tard seront même l'objet d'un règlement de Colbert (1679).

1º POINÇON DU MAITRE.

Chaque nouveau Maître fera graver et recevoir à la Cour des Monnaies un poinçon à la fleur de lis couronnée et à son nom et devise pour marquer ses propres ouvrages (Statuts et Ordonnances). Dès le XIVe siècle les registres de la Maison Commune faisaient foi de l'existence et de la forme de ce poinçon. La devise particulière ou petite marque singulière (qu'on appela d'abord contre-seing), affectant la forme d'un soleil, une tête d'animal, etc., reçut plus tard le nom de « différent ». Il ne faut pas confondre ce *contre-seing,* qui n'est qu'une partie intégrante du poinçon du Maître, avec la contremarque de la Maison Commune que nous verrons tout à l'heure. Le poinçon du Maître qui figure sur le second de nos dessins est celui de Robert Mognart : sous la fleur de lis couronnée se voient ses initiales R. M. L'étoile est le *différent*. Les deux petits points sont dits *points* de remède ; on appelait remède la latitude laissée dans l'approche du titre, à cause surtout des soudures qui devaient le modifier. Le poinçon devait être frappé sur la table de cuivre de la Cour des Monnaies et sur celle de la Maison Commune ; ce n'était pas tant pour garantir la propriété industrielle du Maître que pour prévenir toute imputation d'une faute contre la loi du titre à d'autres orfèvres que le coupable. S'il y avait interruption de fabrication, fermeture de boutique ou absence, le poinçon devait être remis à la Maison Commune, où il était confié sous scellés aux Gardes en exercice. A la mort du Maître orfèvre, il était *rompu et biffé*. La veuve ne pouvait en hériter et, si elle continuait

à tenir boutique, elle devait s'entendre avec un Maître pour qu'il mît son poinçon responsable sur les ouvrages qu'elle vendait.

Dès que la fonte avait donné à l'orfèvre l'alliage titré, il devait le porter à la Maison Commune pour en faire contrôler le titre avant toute ciselure. « N'avancer les ouvrages avant l'apposition du poinçon de contremarque », dit l'article 10 du titre VI des statuts. Tel quel, le poinçon du Maître est sa signature, et « chacun d'eux demeurera responsable en son nom des fautes qui se trouveront aux Ouvrages marquez de son Poinçon, tant au Titre qu'autrement. »

On comprend que, dans ces conditions rigoureuses, il est peu de *signatures* qui méritent une confiance aussi entière. C'est ainsi que le poinçon à étoile et à R. M. dénonce Robert Mognart, artiste du XVIIIᵉ siècle. Les *faux* en art, les attributions mensongères seraient peu aisés avec de telles garanties. Mais à quelle époque de sa vie cet artiste a-t-il ciselé cette aiguière? Je puis même ignorer le siècle, la date de cet orfèvre : c'est ce à quoi les poinçons suivants vont répondre.

2° POINÇON DE LA MAISON COMMUNE.

« Les Maîtres seront tenus d'envoyer tous leurs ouvrages, tant d'or que d'argent, ainsi marqués de leur poinçon, au bureau de la Maison Commune pour y être essayés et ensuite contremarqués du poinçon commun par les Gardes » (Statuts). Cet essai devait être fait sur les pièces sorties de la fonte et non achevées, et cette marque n'était encore qu'une garantie de responsabilité. Elle se modifiait tous les ans *afin que chacun réponde de l'ouvrage de son temps*. Cette contremarque comprenait trois poinçons différents de forme et de grandeur : un pour les gros ouvrages, deux pour les petits ouvrages et un quatrième pour les menus objets.

« Les trois premiers de ces poinçons représenteront une même lettre de l'alphabet, couronnée, laquelle changera annuellement selon la suite ordinale des lettres à chaque mutation de Gardes. » (Statuts.)

Une ordonnance royale de 1275 exigeait l'existence de ce poinçon commun dont le but était de « constater par son empreinte la bonté du titre de la matière ».

Remarquons en passant l'analogie que présente ce procédé de date alphabétique avec ce qui s'est fait pour la porcelaine de Sèvres à partir de 1753; mais Sèvres employa l'alphabet complet et, en 1777, marqua par un AA, etc., jusqu'à RR (1793). Le poinçon de la Maison Commune, lui, supprime certaines lettres de forme équivoque : « l'U, le J, le W.



(Cependant 1783 marque d'un U.) La suite, A, B, C, etc., part de 1506, sinon de 1461. L'alphabet ramenant tous les vingt-trois ans la même lettre, malgré quelques irrégularités (rares pour une si grande période), a permis de donner les années qui correspondaient à chacun des caractères du cachet de la Maison Commune.

Nous avons dit que 1783 était marqué par un U. Il nous est facile, en remontant parallèlement d'une unité et d'une lettre dans les séries numérique et alphabétique, de trouver la date par la lettre frappée par le Poinçon Commun. T sera 1782; S, 1781; R, 1780, et ainsi de suite, jusqu'à ce que le T reparaisse et indique 1759 pour reprendre et remonter ainsi jusqu'à Louis XI.

Revenons à l'aiguière que nous avons prise pour exemple et achevons la démonstration : la lettre I du poinçon commun dénonce à notre choix les années 1772, 1749, 1725, 1702, etc. Le style de l'œuvre pourrait nous guider ; mais le style ne change pas tous les vingt-trois ans. Laquelle de ces dates choisir? C'est ce que va nous dire nettement, précisément le poinçon de charge.

3° POINÇON DE CHARGE.

Si les deux poinçons précédents remontent haut dans l'histoire de l'argenterie et de l'orfèvrerie, le poinçon de charge n'apparaît qu'en 1672 avec un impôt. Lui aussi était frappé sur l'œuvre inachevée et imparfaite par le « Fermier des droits de la marchandise sur l'or et sur l'argent ». Sa présence seule est une indication, puisqu'il n'existe pas avant 1672. Il était mis avant le poinçon commun. Sa forme est curieuse. C'est un A tantôt majuscule, tantôt cursif, qui subit toutes les fantaisies des graveurs, — fantaisies nécessaires pour le rendre distinctif et caractéristique de tel fermier et non de tel autre. Tantôt une couronne le surmonte, tantôt elle le coiffe, tantôt c'est lui qui s'appuie sur un diadème renversé. Mains de justice, double L, fleurs de lis, étoiles, en sont les agréments les plus ordinaires. La forme seule suffira donc à m'indiquer sous quel fermier la pièce a été faite.

Prenons toujours l'exemple de l'aiguière. Je remarque comme poinçon un A majuscule, surmonté d'une couronne ouverte et entrelacé du double L. Sur la liste des Fermiers et des poinçons de charge, je trouve cette empreinte figurée, cachet de Charles Cordier qui fut chargé de la Régie des Fermes générales unies de l'année 1722 à novembre 1726. Quelle est celle des dates qui coïncide avec cette période, 1722, 1723, 1724, 1725,

1726? Le poinçon de la Maison Commune me donnait 1749, 1725, 1702. Mon aiguière est donc de 1725.

Voilà ce que donne la science des poinçons : elle établit l'état civil scientifiquement exact de chaque œuvre et ne permet plus l'abandon aux



SAUCIÈRE FAITE PAR CHARLES HAUDRY EN 1745.

(Collection de M. Paul Eudel.)

attributions générales et vagues que permettait seulement l'appréciation du style.

4° POINÇON DE DÉCHARGE.

L'aiguière de Robert Mognart, exécutée sous le Fermage de Charles Cordier en 1725, porte une quatrième marque qui est un soleil. C'est ce qu'on appelle le poinçon de décharge, poinçon particulier à chaque Fer-

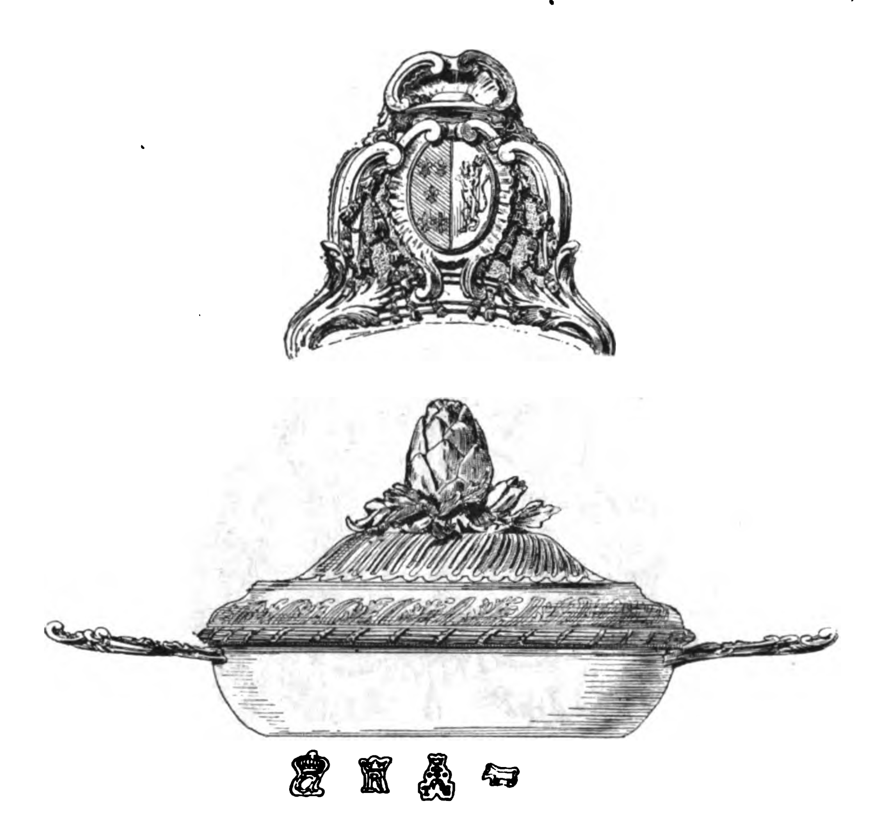
mier, qui indiquait l'acquittement de l'impôt et donnait licence de vente. Sous peine de 3,000 livres d'amende, le Fermier ne devait l'apposer qu'après le poinçon de la Maison Commune. La famille royale et certains personnages privilégiés avaient seuls la faveur de pouvoir s'exempter de cet impôt, et les orfèvreries faites à leur usage ne portaient pas la décharge ordinaire. Tel est le cas d'une charmante saucière de la collection. Le possesseur était Caritat, marquis de Condorcet, le fameux Condorcet, alors directeur de la Monnaie. La couronne royale frappée par le Fermier signifie : exempt de l'impôt de marque.

Telles sont les conditions d'authenticité qui recommandent la collection de M. Eudel. Elles ajoutent à la rareté des pièces qui la composent. Du moins le possesseur aura-t-il eu la consolation de ne pas laisser partir ses amis fidèles sans en garder une image qui, à elle seule, sera tout un enseignement. Il vient de faire paraître chez l'éditeur Quantin une suite de soixante planches dues au talent expert de l'artiste Giraldon. Ces soixante estampes reproduisent cent seize objets ; l'auteur a voulu que ce fût comme une suite aux *Éléments d'orfèvrerie* publiés, en 1748, par Pierre Germain. Jusque dans la manière dont sont rendues les ombres, on peut voir la préoccupation d'imiter ce célèbre devancier.

Heureuses les publications qui peuvent être les champs de bataille où se débattent tant de choses intéressantes ! A propos de cet album, surgit cette *question :* quel est l'auteur des *Éléments d'orfèvrerie?* Il n'y a pas à hésiter, c'est Pierre Germain, comme le dit l'ouvrage lui-même à sa première page, dans son titre, — ainsi que nous l'avons constaté dans la bibliothèque de M. Eudel. Comment concilier cela avec ce que nous avions été surpris de lire dans la préface du catalogue « Émaux et Orfèvrerie » du Louvre, préface si recommandable à d'autres égards et signée d'un nom qui fait autorité? Nous citons : « Ce qu'était ce bon goût, ce qu'étaient ces œuvres (le rocaillé), Thomas Germain a pris soin de nous le montrer dans les *Éléments d'orfèvrerie* qu'il publia chez lui, place du Carrousel, à l'orfèvrerie du roi, en 1748, l'année même de sa mort. » Et plus loin : « Thomas Germain a publié quelques pièces du service que Jacques Roettiers (1707-1784) exécuta pour le Dauphin ». Il n'y a pas de confusion possible. Le livre de planches intitulé *Éléments d'orfèvrerie* et signé Pierre Germain contient bien des œuvres de ce Jacques Roettiers qui, vers 1750, fondit et cisela un grand soleil d'argent de cinq pieds de haut et du poids de 290 marcs pour l'église Saint-Merri.

D'autre part, Thomas Germain est bien mort en 1748. Quel est donc ce Pierre? Thomas était fils d'un premier Pierre Germain qui mourut en 1684 : quel est celui que nous trouvons, en 1748, publiant les *Éléments*

d'orfèvrerie? Dans le recueil des adresses d'orfèvres que, tous les ans, dressait la Corporation, nous voyons trois Germain en 1782. L'un, noté comme fils de Maître, admis à la maîtrise en 1748, a pour prénoms François-Thomas; il est suivi de cette mention : « En province ». Un Nicolas-Joseph Germain, admis Maître par arrêt du Conseil, logeait rue



ÉCUELLE EN VERMEIL FAITE PAR FRANÇOIS THOMAS GERMAIN, SOUS HUBERT LOUVET, EN 1733.

(Collection de M. Paul Eudel.)

de la Poterie. Enfin, en 1783, nous rencontrons Pierre Germain, — G. du L. (galeries du Louvre), privilège spécial de Maîtrise, à la date de 1744, — Garde en 1757, Grand-Garde en 1772 et habitant quai des Orfèvres. C'est évidemment l'auteur que nous cherchons. Or, parmi les cinq enfants de Thomas, il y avait deux fils : François-Thomas (1726), né quatre ans après Pierre-François (1722). L'orfèvre des *Éléments d'orfèvrerie* est selon toute probabilité ce dernier, qui n'aurait usé que d'un

de ses prénoms, coutume assez générale. Sa réception à la Maîtrise, réception qui ne pouvait avoir lieu qu'après vingt ans révolus (Statuts IV, 1), se fait en 1744 : il avait vingt-deux ans.

Heureuses les collections, répéterons-nous, et heureuses les publications qui soulèvent des questions si intéressantes pour ceux qu'anime et passionne le goût des œuvres merveilleuses des arts du passé !

PAUL NOGENT.



POSITION

D'ŒUVRES DE MAITRES ANCIENS

TIRÉES

DES COLLECTIONS PRIVÉES DE BERLIN EN 1883[1]

(DEUXIÈME ARTICLE.)

III.

ÉCOLES ITALIENNES.



La peinture italienne était à peine représentée par quelques noms secondaires à l'Exposition de Berlin. De tout temps le goût des amateurs prussiens était plutôt tourné vers les Flamands, les Hollandais et les Français; il y avait peu d'affinité entre le génie allemand et l'art transalpin; le luthérianisme sévère de l'Allemagne du Nord ne pouvait guère s'accommoder des traditions exclusivement catholiques de la peinture italienne, et on conçoit qu'une vierge de Bellini ou du Pérugin eût été assez déplacée dans la maison d'un rigide réformé, où elle n'eût trouvé, d'ailleurs, ni son cadre sympathique ni son tribut de respect accoutumé. Aussi ne rencontrait-on à l'Académie que quelques Italiens clairsemés : un petit *Christ bénissant,* d'un pinceau de miniaturiste, œuvre délicate et lumineuse de Cima, fort bien conservée et plus attrayante que le grand Christ, du même peintre, de la Galerie de Dresde; un *Christ portant la croix,* attribué à Giovanni Bellini, dont la composition est la même que celle d'un tableau du comte Loschi, à Vicence, tableau qui est incontestablement de Giorgione, encore jeune. La conception et la facture du Christ de l'exposition sont plus archaïques que celles du panneau de Vicence, en sorte qu'on ne peut assigner l'un et l'autre au même maître. D'autre part, le Christ de Berlin est d'une exécution trop lisse et d'une expression trop doucereuse pour être de Bellini; M. Bode pense qu'un élève de Bellini (Marco Basaïti peut-être, à en juger par la puissante coloration et par les chairs d'un brun chaud) a peint ce Christ sous les yeux du maître, et que le jeune Giorgione, élève du même atelier, s'est directement

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* t. XXIX, p. 273.

inspiré de ce travail; — un *Sacrifice d'Isaac* dans lequel on démêle l'influence vénitienne de Bellini à travers des formes allongées et anguleuses, certains tons jaunes et rouges et une facture de paysage qui accusent un artiste ferrarais de l'école de Lorenzo Costa.

Une œuvre incontestablement ferraraise, car elle est longuement signée, est un tableau d'autel appartenant au comte Redern, une madone trônant entre des figures de saints; au bas : DOMINICUS PANETUS CEPIT ANNO NATIVITATIS.DNI. M.D.III. KLIS.APRILIS. Les peintures de cet artiste, contemporain de Francesco Cossa, sont fort rares; cependant, outre celle-ci, Berlin en possède encore une autre, la *Mise au Tombeau*, au Musée Royal. La *Madone trônant* est évidemment celle dont parle Baruffaldi, qui relate l'inscription tout entière avec son curieux *cepit* en guise de *fecit*. Du Tintoret, un seigneur vénitien, bel échantillon de la conception pittoresque et distinguée du maître et de sa large et spirituelle facture. De Tiepolo, une superbe esquisse de *Dieu le Père dans sa Gloire* (au comte de Pourtalès), et de petits personnages dans un paysage de Zuccarelli (prêté par la Galerie de Sans-Souci).

IV.

ÉCOLES PRIMITIVES DU NORD.

Le plus ancien tableau de la vieille école néerlandaise à l'exposition était une *Circoncision* d'un peintre resté inconnu, formé évidemment à l'école des Van Eyck. Le Musée royal de Berlin a deux œuvres de ce même inconnu, qu'on ne rencontre guère dans aucune autre collection. Les caractères distinctifs sont l'aspect lourd de ses figures trapues, l'expression presque stupide des têtes, le vide et l'insipidité de la composition, qui rappelle celle de Petrus Cristus ; mais une coloration puissante et harmonieuse, le ton chaud des carnations, une exécution soignée et un sens très fin du paysage, remarquable surtout dans les lointains, relèvent cette vulgarité.

Parmi ces artistes à cheval, pour ainsi dire, sur les xve et xvie siècles, nourris encore des traditions des Van Eyck, mais qui s'apprêtent déjà à ménager des voies nouvelles et diverses à l'école néerlandaise, figurent Henri de Bles avec une œuvre d'atelier, le triptyque de l'*Adoration des Rois*, et surtout avec la piquante et originale *Décollation de saint Jean-Baptiste,* achetée à la vente du marquis de Ganay, par M. Hainauer, si étrangement attribuée, dans le catalogue de la galerie Pourtalès, à Albert Durer [1], séduisante, malgré l'horreur du sujet, par la riante féerie des costumes et de l'architecture, et qu'on dirait une illustration de quelque conte des *Mille et une nuits,* accommodé à la flamande; et Mostaert, avec sa Sibylle persique dans laquelle les rédacteurs du catalogue Beurnonville ont voulu voir un portrait de Marguerite d'Autriche, quoiqu'elle ne ressemble en rien aux traits bien connus de cette princesse et qu'elle ait toute l'allure d'une œuvre purement idéale.

Comment la peinture néerlandaise subit-elle, vers les premières années du xvie siècle, cette influence italienne qui se trahit dans un si grand nombre d'œuvres des maîtres du Nord? Le problème est intéressant, mais non moins difficile à résoudre : les documents biographiques font trop souvent défaut; à quelle époque les artistes

1. Nous avons parlé de ce charmant petit tableau dans la *Chronique* du 14 mars 1881.

néerlandais ont-ils fait le voyage d'Italie? Plusieurs d'entre eux sont-ils réellement allés dans la Péninsule? C'est ce qu'on ignore. Leurs tableaux presque seuls peuvent nous renseigner sur cette évolution de l'art flamand, modifié plus ou moins profondément par le contact de l'art latin.

Quoi qu'il en soit, Raphaël et Michel-Ange paraissent avoir moins sollicité l'attention des maîtres du Nord que Léonard de Vinci et les autres Milanais, plus accessibles par la simplicité de la composition et de l'action. La situation géographique du duché de Milan, relativement rapproché de l'Allemagne, la domination commune de la maison d'Autriche sur les Flandres et l'Italie septentrionale expliqueraient cette préférence des Néerlandais pour l'école milanaise; l'influence de Venise est sensiblement postérieure. C'est avant tout dans Mabuse que cette inspiration lombarde est facilement saisissable. Les lumières froides et blanchâtres, les ombres noires, le clair-obscur, le modelé montrent dans Mabuse le disciple direct de Léonard et l'initiateur, en Flandre, de l'imitation milanaise. Ce caractère italien éclate si visiblement dans la *Madone avec l'enfant Jésus* (du cabinet Hainauer), dont on connaît plusieurs belles répliques, qu'on a voulu attribuer cette composition à Andréa Solario. En effet, la coloration, le choix des tons, leur chaleur, les lointains du paysage laisseraient supposer une étude très serrée de Solario, tant est grande l'analogie avec la *Vierge au coussin vert*, du Louvre. Peut-être Mabuse a-t-il peint cette madone aussitôt après son voyage en Italie, sous l'impression de souvenirs récents. Peut-être aussi est-elle non de Mabuse, mais de quelqu'un de ses compatriotes demeuré inconnu.

Une autre *Madone avec l'Enfant nu*, en petites demi-figures, devant un paysage boisé, d'une coloration profonde et lumineuse, avec des carnations chaudes, semble à M. Bode, tant à cause du type particulier de la Vierge que du modelé et du dessin, une œuvre très écrite des jeunes années de Dirck Bouts.

Un *Christ bénissant*, répétition d'une œuvre supérieure de Quinten Matsys au musée d'Anvers, est trop gratuitement mise sous le nom de ce maître, bien qu'il offre un réel intérêt par l'exécution très poussée des riches détails, entre autres d'un crucifix gothique ornementé sur un globe de cristal, et d'une agrafe de chape où est représentée la naissance d'Ève. Il ne faut pas davantage attribuer à ce maître un tableau d'autel de l'*Enfant prodigue* (à M. Reimer), qui est bien d'origine anversoise et du temps de Matsys, comme le prouve l'inscription 1526 *factù. sum. Hant.* qu'on lit sur un détail d'architecture du panneau central. Sans doute la coloration claire et riche, la légèreté et la fluidité des couches de couleurs, la facture du paysage, les types des figures, les costumes ont une étroite parenté avec les œuvres postérieures de Quinten Matsys. Mais la conception, d'un ordre fort inférieur, présente les scènes comme de simples sujets de tableaux d'autel, sans être assez relevées par l'ordonnance, les raccourcis et la caractéristique. Un autre triptyque, de Joachim Patinir, dont Dürer, dans son journal de voyage, vante la cordiale hospitalité, le *Repos pendant la fuite en Égypte* (à M. Ch. Bernstein). Les figures sont d'une dimension inusitée chez Patinir et, contrairement aux habitudes de celui pour lequel Dürer semble avoir inventé le nom de *paysagiste*, ici le paysage est relégué à un rang secondaire pour ne servir que de fond aux personnages.

On connaît la description faite par Karel van Mander du chef-d'œuvre de Lucas de Leyde, *le Christ guérissant les aveugles de Jéricho*, acquis par H. Goltzius pour un prix très élevé en 1602. L'exposition possède de ce triptyque un exemplaire (à M. le Dr Weber) qu'on a voulu regarder comme le *vrai* original. Mais il est hors de

doute que ce titre doit être revendiqué exclusivement par l'œuvre magistrale passée de la collection Crozat à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, transformée ensuite de façon à ne plus répondre à la description minutieuse de Van Mander[1]. Le triptyque exposé à l'Académie pourrait être de la main de Scorel, un des habiles successeurs de Lucas de Leyde.

Parmi les vieux maîtres allemands, nous rencontrons d'abord l'anonyme de l'école colonaise désigné sous le nom de *Maître du tableau de Saint-Bartolomé*, dont le Louvre possède une grande *Descente de croix* anciennement attribuée à Quinten Matsys et donnée par le catalogue actuel au commode et expéditif *inconnu*. Ce maître colonais se montre à l'exposition avec une *Adoration de l'enfant* (acquise par M. Hainauer à la vente Beurnonville) qui est évidemment de sa jeunesse, environ vers 1500, c'est-à-dire assez sensiblement après Schongauer, avec lequel on a trop facilement identifié notre anonyme qui, du reste, semble avoir connu de près et mis à profit les gravures du beau Martin.

Un autre artiste colonais, *le maître de la mort de Marie*, s'est si fortement imprégné des Flamands que pendant longtemps on l'a confondu avec le Néerlandais Jan Jost. L'exposition a de lui un portrait des plus caractéristiques, l'*Homme à l'œillet* (au comte Redern). La simple et digne attitude des portraits de ce maître a fait penser à Hans Holbein, tandis que sa facture souple et estompée, sa coloration claire et brillante accusent le voisinage immédiat de Quinten Matsys. A côté de l'*Homme à l'œillet*, une exquise petite peinture fine comme une miniature, de Bartholomeus de Bruyn, atteste suffisamment que ce délicat artiste a été l'élève de cet anonyme. Disons, à propos de ces anonymes, combien il est difficile d'arriver à quelque attribution sérieuse quand il s'agit de ces vieux maîtres allemands : leurs œuvres sont éparses dans les églises, les musées et dans les collections privées; les documents écrits sont peu abondants, les recherches insuffisantes. C'est de nos jours seulement que l'attention de la critique s'est portée vers ces primitifs. Aussi que d'incertitudes encore dans les attributions! Que de tableaux, baptisés et débaptisés presque en même temps, passent sans scrupule d'une école à l'autre, du Nord au Midi, du *Maître au scarabée* au *Maître aux bourdons croisés!* C'est ainsi qu'un polyptyque de l'Exposition, naguère donné à Grunewald, est maintenant mis, jusqu'à nouvel ordre, sous le nom de Martin Schaffner, avec plus de discernement, si l'on en juge par la puissance du ton, l'uniformité de la lumière, les attitudes calmes et dignes des quatre saints en demi-figures. D'un anonyme, encore des premières années du XVIe siècle, une œuvre charmante, un jeune homme coiffé d'une barrette noire qui couvre ses longs cheveux blonds, tenant une pensée à la main.

Lucas Cranach l'aîné est un des *lions* de l'Exposition. Son portrait de femme assise, si remarquable par la belle et limpide couleur, par la vie de la conception, par l'intelligent dessin, est de la première période du maître, alors qu'il ne s'était pas encore habitué à un faire de pratique en peignant sans répit les réformateurs, ses amis, et les princes saxons, ses protecteurs. Dans ces premières années, avant 1510, Cranach, quoique absorbé surtout par la gravure et le dessin pour bois, n'en donne pas moins dans ses rares peintures le meilleur de son art, entre autres son véritable

1. Van Mander décrit, en effet, des sujets peints sur les faces extérieures des volets qu'on ne retrouve plus à l'Ermitage. Cet appendice du triptyque a été détaché de l'ensemble, et, d'après une récente communication de M. P. de Semanow à M. Bode, appartient à un amateur russe. Le triptyque même de l'Ermitage a été parqueté de manière à perdre l'aspect primitif et à ne former qu'un panneau unique.



joyau la *Sainte famille* de 1504 (au docteur C. Fiedler); des années 1510-1525, le portrait d'un homme d'environ quarante ans, à barbe rare, coiffé d'une barrette plate, qui offre une ressemblance frappante avec les traits de Luther jeune, malheureusement gâté par un cruel nettoyage qui a enlevé à la physionomie beaucoup de son individualité énergique en même temps que fine; une grande Madone (au baron de Mecklenburg) derrière laquelle deux anges voltigeant tiennent un rideau, beaucoup moins agréable qu'un petit *Saint Christophe* (au même propriétaire) au bon et fidèle regard, portant sur son épaule le joyeux Enfant; en avant, une sirène fantastique émergeant de l'eau; les trois personnages étant délicieusement encadrés dans les pâles clartés du soir qui éclairent une petite forêt très allemande, le tout exhalant la naïve impression d'un vieux conte populaire. Enfin une *Lucrèce* (au peintre Knaus) signée et datée 1532, d'un charme extrême, malgré une tête vulgaire et des formes disproportionnées, rachetées par le fin modelé des claires et ivoirines carnations qui se détachent en pleine lumière sur un fond uniformément noir.

Albrecht Altdorfer n'est point sans quelque parenté avec Lucas Cranach, notamment dans les *Trois croix* (à M. Weber), où les personnages et les fonds ont à peu près une égale importance. Un sentiment très fin du paysage, surtout des solitudes boisées, beaucoup de naïveté mêlée au goût du fantastique, une coloration riche et claire font des *Trois croix* un des bons échantillons du talent d'Altdorfer dans sa maturité.

Enfin de Georg Pencz une copie datée 1545 (à M. Redern), d'après un tableau de Giorgione, dont l'original est perdu mais dont on possède plusieurs reproductions en petit format, entre autres une fort connue du Belvédère de Vienne : un chevalier armé de pied en cap se retournant vers son page qui rattache un nœud à son haut-de-chausse. Cette copie étonne par la belle expression des têtes relativement grandes, par une chaude et lumineuse carnation, par l'éclatante richesse des couleurs, qualités qu'on ne rencontre guère dans les œuvres originales de Pencz, et qui témoignent d'une vive intelligence du maître vénitien, supérieure sans contredit à celle des copistes italiens.

V

ÉCOLE FLAMANDE

Les anciens catalogues des collections de Frédéric II n'enregistrent pas moins de trente-neuf Rubens. Il en faut rabattre, et Rubens n'a pu fournir à l'exposition que trois spécimens de son art, tirés des châteaux royaux : une *Madeleine repentante*, de grande dimension, mais si tristement restaurée qu'il est difficile d'en apprécier la valeur primitive; cependant certaines parties de la figure de Madeleine, les anges qui l'entourent et surtout un paysage très coloré, avec échappée sur la mer, laissent deviner la propre main du maître, sans aucun concours des auxiliaires de l'atelier; une ébauche de *Jeunes Filles au bain*, ou plutôt *la Découverte de la grossesse de Calisto;* malheureusement, la main qui a ajouté la partie supérieure contenant des *Amours*, a retouché l'ensemble et altéré irrémédiablement l'œuvre originale. Dans une ou plusieurs des figures nues de cette ébauche, comme dans les *Nymphes et satyres* du musée del Prado, dans la *Fête de Vénus*, du Belvédère de Vienne, dans *Berger et bergère* de la Pinacothèque de Munich et ailleurs, on reconnaît la seconde femme de

Rubens, la belle Hélène Fourment. Serait-ce la raison qui détermina Rubens à garder les tableaux de ce genre? Sa veuve même n'accepta qu'assez tard les hauts prix qu'on lui en offrit. *Diane et ses nymphes surprises par des satyres* (peut-être le 83 de la vente de Rubens), figures nues, peintes sans aucun souci de pruderie, dérogeant parfois aux canons académiques, mais saisissantes tantôt par le premier jet d'une improvisation rapide, tantôt par l'exécution voulue et la reprise du travail, non moins que par la puissance lumineuse des chairs et le contraste du corps laiteux des nymphes avec la peau hâlée et velue des satyres, se détachant sur un ciel bleu foncé du soir. Une récente restauration, en effaçant des repeints maladroits, a rendu à ce tableau tout son éclat de la première heure. Cette *Diane* est un exemple, entre beaucoup, de l'autorité puissante exercée par le Titien sur Rubens.

Pendant son séjour en Italie, au milieu même de ses négociations diplomatiques à Londres et à Madrid, Rubens trouvait le temps d'étudier de très près le grand Vénitien et de copier avec enthousiasme bon nombre de ses tableaux; ainsi le *Sacrifice à l'Abondance*, la *Bacchanale* aujourd'hui au musée de Stockholm, l'*Enlèvement d'Europe, Adam et Ève* qu'on voit au Prado à côté de l'original, d'autres copies en Angleterre, sans parler de celles dont on a perdu les traces, bien qu'elles soient mentionnées dans la vente de Rubens. Cette influence titianesque est surtout sensible dans l'ardente coloration, dans les empâtements grenus, dans la riche disposition des tons que fournit le crépuscule du soir, toutes choses si bien expliquées et analysées ici même par notre éminent confrère M. Paul Mantz.

M. Knaus a prêté une petite étude d'homme de la jeunesse de Rubens, vers 1616. Le modèle n'est point, comme on l'a prétendu, le frère de l'auteur; il rappellerait plutôt, selon M. Bode, les traits du bourgmestre Rockox, tels qu'on les voit dans le beau tableau d'autel du musée d'Anvers, peint par Rubens pour ce magistrat. Quant à une tête d'apôtre levée, attribuée à Rubens, elle est de Van Dyck, auquel, du reste, on a coutume de reprendre trop de morceaux de sa première jeunesse pour en grossir le bagage de son glorieux maître. Encore du jeune peintre anversois, mais de sa seconde manière après le séjour à Gênes, probablement vers 1626, un portrait d'une jeune femme noble, d'un fin dessin, d'un arrangement pittoresque et élégant; puis, au retour de Londres, une légère ébauche en camaïeu d'un portrait d'homme qui a servi de modèle pour une des feuilles de l'iconographie de Van Dyck.

Une *Danse au cabaret,* sans signature, pourrait passer pour un Brouwer, si la comparaison avec tel ou tel panneau de la galerie de Madrid, de la Pinacothèque de Munich et du musée d'Édimbourg, ne montrait qu'elle est bien de Teniers jeune, encore très dominé à cette époque par l'enseignement de Brouwer, moins sensible déjà dans une autre œuvre du même Teniers, le *Château au bord du fleuve.*

Il nous faut citer seulement les autres Flamands : Craesbeeck, le boulanger-peintre de la citadelle d'Anvers; David Ryckaert, avec son *Chirurgien,* Biset, Snyders, Paulus Bril, Michau et tant d'autres (sur lesquels M. Bode donne des renseignements nouveaux et instructifs), pour arriver aux Hollandais qui, à eux seuls, ont fourni à l'Exposition autant que toutes les autres écoles réunies.

VI.

ÉCOLE HOLLANDAISE.

Les Hollandais, grands et petits, n'étaient pas seulement en nombre à l'Académie, ils s'y recommandaient, en outre, par un choix éclairé de leurs meilleurs morceaux. Frans Hals, le doyen des maîtres de la Hollande affranchie, s'y montre avec un *Jeune garçon tenant une flûte*, peint à grands traits, d'après nature, ainsi qu'un enfant placé derrière lui, un nègre peut-être, exprimant sa joie par un large rire; et avec un portrait de premier ordre, quoique exécuté trente ans plus tard d'une main tremblante, sans doute entre 1655 et 1660. Quant à l'*Homme à l'œillet*, venu de la collection Roxard de Lasalle de Nancy, malgré la tête et une main des plus vivantes, la mollesse du costume ne permet pas de l'assigner à Frans Hals, mais seulement à quelqu'un de ses meilleurs élèves.

Signalons rapidement le *Jeune homme sous le péristyle de sa maison* (à M. Knaus) de Thomas de Keyser qui, à l'encontre de Hals, donne aux marchands d'Amsterdam un si grand air de distinction qu'on les prendrait presque pour des grands d'Espagne, et un portrait d'homme d'Abraham de Vries, avec la mention *Fecit extempore A. de Vries.* A° 1632, c'est-à-dire la même année que le portrait d'homme du musée de Lille et que l'œuvre capitale de de Vries, conservée au *Burger-Weeshuis* d'Amsterdam.

Le tableau de genre hollandais comporte une liberté souvent excessive de mœurs et d'allures; il aime les cabarets, les lieux mal famés, les scènes grossières d'ivresse ou d'amour. Les luttes de la guerre d'indépendance fournissent un nouvel élément à ces tendances : la vie des camps, le sans-gêne de la soldatesque s'accommodent de cette préférence pour une moralité un peu lâche; et même jusque dans les scènes d'intérieur on retrouverait, en y regardant d'un peu près, des intentions quelque peu équivoques. Dans cette voie se rencontrent Dirk Hals, Jacob Duck, Pierre Codde, Anthony Palamèdes et tant d'autres d'ordre inférieur, traitant les mêmes sujets avec une opiniâtre uniformité. Plusieurs de ces petits maîtres se sont donné rendez-vous à l'Exposition : Jacob Duck avec un *Départ pour la marche*, chef-d'œuvre du genre; Pierre Codde avec un *Corps de garde* où la couleur locale est sacrifiée à une tonalité générale d'un brun chaud et transparent, moins fin qu'un autre *Corps de garde*, d'un maître très rare, Jan Kick, qui se rapproche de Terburg; Jan Miense Molenaer avec une *Scène de cabaret* d'un ton profond, d'une exécution large et énergique.

Avant d'arriver au paysage hollandais proprement dit, il faut citer Elsheimer qui, bien qu'Allemand et ayant étudié à Rome, eut sur les paysagistes hollandais une influence marquée. L'Académie avait de lui une œuvre importante, de grande dimension, traitant, en de petites figures, comme le tableau du Louvre, la parabole du *Bon Samaritain*. Puis, après lui, s'avançant en bon ordre, le bataillon serré des paysagistes nationaux : Pieter de Neyn, l'élève bien direct de cet Esajas van de Velde qui, au commencement du XVII° siècle, eut une si grande action sur les interprètes de la nature hollandaise; Jan van Goyen offrant six œuvres, dont une de 1620, très intéressante en ce qu'elle est antérieure à l'influence d'Esajas van de Velde, la *Plage de Scheveningen*, semée de petites figures de tons gris fins, dans la manière de Porcellis et de Willaerts,

ces Flamands émigrés en Hollande, d'une facture plus légère que les morceaux des années suivantes, tels que ces simples études de terrains, presque monochromes, d'un jaune paille (vers 1630), ou que le *Signal sur les dunes*, dont le gris lumineux correspond aux dernières années du maître. Salomon van Ruysdael se rattache à Van Goyen par la coloration jaune et la simplicité de motif de son *Sentier le long des buissons;* mais plus tard (vers 1660) il atteint une harmonie de noirs gris profonds qui, grâce à l'abandon du ton local, produit l'impression d'une vigoureuse eau-forte interprétée par la peinture; le *Paysage accidenté,* de Pieter Molyn, est un pendant du tableau du musée de Berlin; de Simon de Vlieger, plusieurs scènes maritimes; la plus importante est une *Mer agitée avec bateaux,* d'une étonnante maîtrise dans le mouvement de l'eau, d'une lumineuse coloration dans les gris sombres, à la façon de S. van Ruysdael.

Aucun chef-d'œuvre des trois grands maîtres paysagistes, mais seulement de Jacob van Ruysdael une grande rue de village, de sa première manière, sèche d'exécution et sans charme poétique; d'Everdingen, des montagnes norvégiennes, de sa façon ordinaire; de Hobbema, une *Lisière de bois* authentique, quoique discutée, mais médiocre en somme, sans effet plastique, sans cette perspective aérienne et cette fine lumière que l'énergique et grande facture du maître rend le plus souvent avec un bonheur qui lui est particulier.

Une *Mer mouvementée,* très réussie, de Willem van de Velde; une *Mer calme,* de Jan van de Capelle; les motifs italiens de Jan Both et de son disciple Adam Pynacker; enfin les longues perspectives des rues de Harlem de Jan van der Meer.

Rembrandt est représenté par une œuvre de son meilleur temps (1645) : un portrait du prédicateur Jan Cornelisz Sylvius, fait sept années après la mort du modèle, et cependant d'une rare intensité de vie, chef-d'œuvre de facture large et picturale et de science du clair-obscur; par une *Capture de Samson* et un *Saint Pierre au milieu des valets du grand prêtre,* signés du monogramme et daté 1628, tous deux d'une conception sans charme, même rude, et offrant pour principal intérêt l'habile solution de difficiles problèmes d'ombres et de lumières.

Le prince de Sagan a prêté un portrait de vieille femme qui, dans sa collection, est mise sous le nom de B. van der Helst. Est-il bien de ce maître ? Le ton blond et un peu froid des carnations, les ombres vert gris, le faire des étoffes, l'individualité magistrale de la conception, l'étonnant dessin de la main droite qui semble parlante, avec des doigts courts très caractéristiques, évoquent nécessairement, comme le remarque M. Bode, le grand nom de Rembrandt, alors que le jeune maître vint s'établir à Amsterdam (1631-1632), suivant encore dans le portrait les traditions de la vieille école et surtout de Thomas de Keyser. Cependant l'exécution des détails diffère de celle des portraits de Rembrandt à cette époque, surtout dans les cheveux frisés qui, posés un à un, à la pointe du pinceau, sur le front, rappellent le procédé d'Abraham de Vries. Quoi qu'il en soit, cet admirable portrait était une des gloires de l'Exposition.

Deux élèves de Rembrandt ont suivi leur maître à l'Académie; l'un, Bol, avec une *Mère et Enfant* et avec son propre portrait et celui de sa femme (1653), tous deux d'un puissant effet; l'autre, G. Flinck, avec deux répétitions de *Vénus et l'Amour,* tableau de genre sans prétention mythologique, d'une belle lumière.

Une *Tuerie de cochons,* d'Adriaan van Ostade (1636), une *Dentelière,* de Gerard Dow, des *Joueurs de cartes,* de Brekelenkamp, signé et daté, un bon Jan Steen, trois

jolis petits portraits de Terburg, trois autres de Caspar Netscher, une *Dame et Cuisinière,* de Frans van Mieris, une bonne *Leçon de dessin* de son monotone fils Willem, des *Chevaux sous une remise,* de P. Potter, une curieuse *Tête de jeune buveur,* attribuée à Karel du Jardin; enfin, une très belle série de natures-mortes très goûtées par les amateurs berlinois : entre autres, des coqs et poules de Hondecoeter, des Jan Weenix, un Guillam van Aelst, un Fromantiou, David de Heem et ses fils, de A. van Beyeren, avec deux œuvres capitales et un *Déjeuner d'huîtres,* de Willem Kalf, complètent cette très honorable exhibition de l'art hollandais à son apogée.

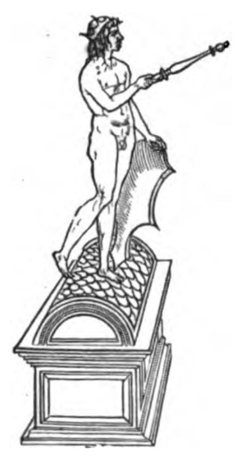
CHARLES EPHRUSSI.

(La fin prochainement.)



BIBLIOGRAPHIE

Le Songe de Poliphile, littéralement traduit pour la première fois, avec une introduction et des notes, par Claudius Popelin, figures sur bois gravées à nouveau par A. Prunaire.



« Au moment où j'achève la correction des épreuves de la précédente lettre, j'apprends que M. Claudius Popelin, l'éminent artiste qui, de nos jours, a restauré chez nous les grandes traditions de l'émaillerie, va prochainement publier l'*Hypnérotomachie* en notre langue, avec la reproduction totale des planches des éditions originales italienne et française. Le sentiment de satisfaction que j'éprouve à cette nouvelle est d'autant plus vif que M. Popelin, appliquant son esprit, très perspicace et très ouvert, à certaines questions non encore résolues, ne peut manquer, soit de les élucider, soit de les présenter, tout au moins, sous un jour favorable à leur solution définitive. Une notable partie de notre public est déjà préparée à bien accueillir une communication de cette nature, qui demande, pour être appréciée à sa valeur, une éducation à la fois artistique et littéraire qu'elle aidera certainement à développer. Je ne puis aujourd'hui que souhaiter la bienvenue à cette nouvelle œuvre de l'émailleur-écrivain, et en me réservant, lorsqu'elle sera livrée à la publicité, d'en rendre compte dans la *Gazette*. »

J'ai cité ces lignes. Ce sont les dernières que Benjamin Fillon ait écrites dans ce journal où il a compté tant d'amis et laissé tant de regrets. Elles terminent deux articles de notre collaborateur sur le *Songe de Poliphile*. (Voir l'année 1879.) En annonçant la nouvelle publication de M. Popelin, Fillon en prévoyait l'intérêt et l'importance. Ce livre, curieux en ses points de vue multiples, avait appelé ses propres recherches. Fillon avait longtemps étudié les nombreuses questions que soulève le *Songe de Poliphile*. Son érudition s'était même inquiétée de tant de difficultés. Avec sa modestie ordinaire, il en laissait la solution à de plus heureux que lui. Mais il avait confiance dans l'étendue du savoir, dans la sûreté du goût, dans l'autorite du

jugement du commentateur de la dernière heure. Notre ami ne se trompait pas. N'eût-il donné qu'une version fidèle d'un texte dont l'interprétation est souvent des plus difficiles, n'eût-il reproduit que les gravures qui servent d'illustrations à l'*Hypnérotomachie,* M. Popelin aurait droit à tous nos éloges. C'est là une œuvre des plus méritoires, mais une œuvre de traducteur et d'éditeur. Le *Songe de Poliphile,* livre parfois impénétrable dans ses obscurités, avait besoin d'être éclairé par les projections lumineuses de la critique moderne; il demandait une préface. La voici : elle a pris les proportions d'un volume.

Un esprit philosophique comme celui de M. Claudius Popelin, sollicité par toutes les questions qui se rattachent à l'art, ne pouvait se laisser enserrer dans les limites mêmes



FIGURE DU « SONGE DE POLIPHILE », GRAVÉ A NOUVEAU PAR M. PRUNAIRE.

de l'*Hypnérotomachie.* Le *Songe de Poliphile* est, à tout prendre, un livre médiocre. C'est un traité didactique enfermé dans une œuvre d'imagination vaguement allégorique; un roman servant de cadre à des théories architectoniques et à des descriptions d'art; le roman est nul. Il ne rachète pas, par le style, la pauvreté de l'invention : la langue en est des plus médiocres. Notre La Monnoye l'a jugée sévèrement : « Le fond du langage est un italien-lombard. L'auteur y mêle tant de mots écorchés, les uns du grec, les autres du latin, qu'il semble proprement, comme dit Antoine Augustin, dans son dialogue XI des *Médailles et Inscriptions,* ne parler aucune langue connue. C'est, sans exagération, un italien plus étrange que n'est le françois de l'écolier Limosin dans Rabelais, ou du seigneur Philausone dans Henri Estienne. » Les jugements antérieurs ou à la suite ne sont guère plus favorables à cette phraséologie bizarre de la fabrique personnelle de l'auteur. Mais, malgré ses défauts, le *Songe de Poliphile* a sa place dans l'histoire littéraire de son temps; il s'ouvre à toutes les questions qui agitent son époque; il en résume les connaissances multiples et les erreurs plus nombreuses encore : l'état éternel de la science. Francesco Colonna touche à tout. Il est donc particu-

lièrement intéressant d'analyser ce compilateur et de le rechercher dans ces milieux de lumière et d'ombre d'où il émerge.

C'est ce travail de critique pénétrante qui a séduit M. Claudius Popelin. M. Popelin suit son auteur dans toutes ces régions de la littérature et de l'art où le savoir encyclopédique de Colonna se plaît à le conduire, ouvrant une enquête historique sur chaque question, éclairant chaque chapitre. Ce moine dominicain, grand humaniste, est, avant tout, architecte; il a pour maître Léon-Battista Alberti; il a lu et médité Vitruve; il l'a admirablement compris; comme lui, il n'hésite pas à assimiler l'architecture à une composition musicale. Il exprime, en plus d'un passage, cette pensée résumée par Novalis dans un mot que Gœthe admirait: « L'architecture est une musique pétrifiée. » Mais Colonna, qui s'étend longuement sur son art, sait aussi l'astronomie, l'astrologie judiciaire qui traite des effets des astres, pronostique les choses à venir, chaleur, froidure, vent, tempête, bonne et mauvaise fortune, bien, disgrâce, malheur, maladie et mort. Il possède les sciences des quatre éléments: pyromancie, aéromancie, hydromancie, et géomancie; il sait l'alchimie, la botanique, la zoologie; il connaît les vertus des pierres; il lit les inscriptions antiques, fort mal, il est vrai; il parle des mosaïques; il s'occupe de l'art de l'écriture, en si grande faveur pendant tout le moyen âge; on croirait qu'il connaît l'hébreu et l'arabe; il est en tout cas familiarisé avec le grec. Cette préface qui, en élargissant son cadre, prend pour texte le *Songe de Poliphile* est, à proprement parler, l'histoire de la Genèse de ce livre, ou plutôt l'histoire de ce XV[e] siècle en ses dernières années, avec sa passion puissante pour l'étude, sa fiévreuse ardeur de savoir.

Un passage des mémoires de Thomas Platter caractérise cette merveilleuse époque, qui s'élança avec une véhémence irrésistible à la découverte de la science. Quand le savant français, que la reine Marguerite de Navarre avait envoyé à Bâle pour y suivre les leçons de Thomas Platter entra à Saint-Léonard, il ne fut pas peu surpris à l'aspect de l'auditoire qui se pressait dans cette singulière école. La salle était noire et enfumée. Auprès de l'immense poêle de faïence se dressait une estrade que surmontait la chaire du professeur. Des bourgeois de la ville et quelques docteurs étaient assis autour d'une table; les autres auditeurs, écoliers ou artisans, pour la plupart, étaient étendus sur des bottes de paille. Son étonnement redoubla en voyant paraître le maître. Platter s'avança, ses habits couverts de chanvre, ayant encore devant lui son tablier de travail, et, dans cet accoutrement, il se mit à expliquer la *Grammatica doctoris Munsteris* et à commenter la Bible et le livre de Jonas. Le jour, ouvrier de Hans Stœhlin dans sa corderie de la place du Rindermarkt, Thomas Platter était, le soir, professeur d'hébreu à Saint-Léonard. C'était un savant homme que ce cordier. Enfant, il avait gardé les chèvres dans la montagne. Plus tard, il avait été *Bejaune* d'un *bacchant*, c'est-à-dire domestique d'un de ces étudiants vagabonds, faisant concurrence aux bohémiens, vendant des balles enchantées, des calendriers, montrant des reliques, donnant la recette des charmes propres à préserver les récoltes de la grêle et les bestiaux des épidémies, ayant reçu dans la montagne de Vénus l'initiation magique, et fréquentant les universités autant que le leur permettait la charité des bourgeois de la ville.

Thomas Platter avait fréquenté bien des écoles; mais la pauvreté avait tyrannisé cette vie aventureuse. Thomas avait trente ans; à peine savait-il lire. Il était alors en Suisse, errant çà et là dans quelques pauvres villages où il ne rencontrait que des magisters fort médiocres. Le bruit courut qu'à Einsilden venait de s'établir un maître

très savant et très consciencieux qui déjà avait enseigné à Lucerne : « Je m'arrangeai un siège dans un coin de la salle, raconte Platter, tout proche de la chaire, et me dis : Dans ce coin, tu vas étudier ou mourir! » Étudier ou mourir! Ce fut le cri de cette génération qui s'arracha avec un ardent enthousiasme à l'ignorance du passé. L'entraînement était général. La conquête fut rapide.

Grâce aux enseignements que lui apportaient les savants qui, chassés de Constantinople et de la Grèce, fuyaient l'invasion musulmane, la Renaissance entra vivement en possession de l'antiquité. Il semblait, tant la passion d'apprendre était grande, qu'on faisait la découverte d'un monde nouveau. Parmi les emblèmes aimés du XVIe siècle italien, il en est un qu'on retrouve souvent dans les gravures, sur les médailles et sur les camées. Vieillards, hommes faits, jeunes gens, femmes et enfants s'empressent de boire à une fontaine : l'eau s'épanche d'une urne qui ne tarit jamais et qui est placée sur la tête d'une Muse. C'est la fontaine des Sciences. Elle appartient bien à la Renaissance, cette noble allégorie de l'intelligence humaine dans son ardeur, dans sa



soif de savoir. Tout le monde est à l'œuvre : des terres nouvelles viennent d'être signalées, on les fouille de toutes parts. Ces réfugiés de la Grèce apportent aux lettrés de l'Italie l'enseignement de leur langue et les trésors de la littérature antique. On a Homère, on connaît Xénophon, Plutarque, on lit Platon et Aristote; les tragiques grecs paraissent au grand jour. Les pères de l'Église, saint Jean Chrysostome, saint Cyrille d'Alexandrie, saint Grégoire de Nysse sont traduits. Le XVe siècle édite l'antiquité : toute celle qu'il a sous la main; la sélection se fera plus tard. La joie de connaître supprime les précautions de la critique; tout se met en lumière sur l'heure, quitte, après examen, à faire, au prorata de leurs valeurs, l'inventaire de toutes ces richesses. Voici les textes latins : Poggio trouve dans l'abbaye de Saint-Gall le manuscrit presque complet des œuvres de Quintilien; il le copie en trente-deux jours; il met la main sur seize discours de Cicéron, sur les œuvres de Valerius Flaccus, sur le poème de Lucrèce; c'est une bonne fortune; sur Silius Italicus, c'est moins heureux. Avec Léonard Arétin, il fait connaître seize comédies de Plaute et les *Verrines* de Cicéron. Pour activer la formation de la Bibliothèque Laurentiane, Nicolo Nicoli réunit et gouverne quarante-cinq copistes à la fois. Excellent calligraphe, il en transcrit lui-même bon nombre de sa main. Nicolo Nicoli est un homme des plus estimés, car la calligraphie est un art véritable. Un poète arabe a dit : « O vous, qui souhaitez posséder dans la perfection l'art d'écrire, et qui avez l'ambition de vous distinguer par la beauté et

la régularité de votre écriture, si votre projet est sincère et votre résolution ferme, priez Notre-Seigneur de vous en faciliter le succès. »

Cet art de l'écriture, en Italie, les plus grands le portent comme une aigrette ajoutée à leur génie. Léonardo Bruni traite Dante de *perfetto scrittore.* Sigismond Malatesta se vantait de dépasser tous les copistes en habileté. Pétrarque et son ami le doge Andrea Dandolo, les papes Eugène IV et Nicolas V sont calligraphes. Mais je reviens à Nicolo Nicoli et à toute cette pléiade d'érudits qui fouillent l'antiquité, à tous ces docteurs qui répandirent la culture littéraire du nord au midi de l'Italie. « Il n'est, pour ainsi dire, pas une cité de la Péninsule qui n'ait eu sa chaire illustrée par quelqu'un d'eux. Poggio lit le *de Finibus,* de Cicéron, dans l'académie romaine de Bessarion.

Ce cardinal se confine à Padoue pour apprendre à fond le latin. Là, au palais



Pisano, sis au quartier Sante-Sophia, il prend pour maître le Crétois Jean Selingia; il suit assidûment les cours de l'Université. Philelphe passionne jusqu'aux foules par son savoir précoce. Jeune et célèbre, il est l'objet d'hommages qui nous paraissent aujourd'hui tout à fait singuliers, mais qui font bien concevoir l'état des esprits alors. Quand une femme de noble condition le rencontre par les rues, elle lui cède avec empressement le haut du pavé. Léonard Arétin qui, avec Traversari, a, de l'aveu de ses contemporains, renouvelé la langue latine, jouit d'une telle estime et provoque une si grande admiration, qu'un envoyé du roi d'Espagne se met à genoux devant lui. » Le latin est devenu une langue à la mode : partout on l'écrit; il donne des prosateurs remarquables; nous lui devons une foule de poètes, médiocres du reste. La grande latinité est dans la mémoire de tous: on sait ses auteurs à ce point qu'une expression citée indique une phrase tout entière, un mot rappelle un vers. *Nec semper,* dit une devise : complétez le sens en vous souvenant d'Horace, *Nec semper arcum tendit Apollo.* Un graveur prend pour légende d'une médaille, *Nec cessabit* reconstruisez le vers; il est de Virgile : *Nec gemere aeriâ cessabit turtur ab ulmo;* Chacun saisit ces allusions dans leur rapidité, tant la langue de Cicéron, de Virgile et

d'Horace a repris profondément possession de sa terre natale. La gloire est à qui fit cette conquête du passé ; les savants sont partout en honneur. Guarini, Vittorino de Feltre, ce grand éducateur, sont accueillis par les princes avec les marques d'une considération extrême, et les libéralités d'Alphonse le Magnanime et du pape Nicolas vont à celui qui contribue dans cette résurrection du génie humain à la glorification des lettres antiques.

C'est la grande Renaissance avec le prestige de ses érudits, de ses écrivains et de ses poètes. Elle jette un tel éclat sur l'humanité, qu'à peine nous inquiétons-nous de savoir si ce jour éblouissant a eu une aurore. Il nous plait de le voir émergeant tout à coup des ténèbres. *Post tenebras lux,* c'est une des expressions du temps. Et pourtant, combien avait été noble, persévérant, généreux, ce labeur humain qui, dans

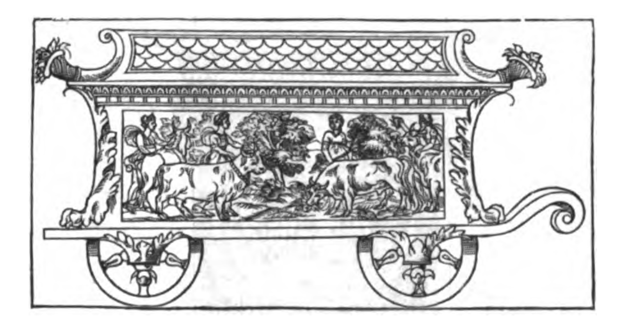


les siècles antérieurs, avait amassé toutes ces richesses et préparé tous ces triomphes! C'est là un des mérites de cette remarquable préface de M. Popelin, de s'être inquiétée de ces prédécesseurs de la Renaissance, d'avoir pénétré dans le moyen âge avec cette précision qui est le fond de la critique de notre temps, et de chercher la part qui revient à chaque époque dans l'œuvre commune de la régénération intellectuelle.

« Que la civilisation se dégage d'une barbarie primitive directement issue de l'état sauvage, qu'elle se relève à nouveau d'un état d'abaissement imposé par la conquête, elle ne s'établit que par voie d'évolution et suit la loi des phénomènes. Ce que nous appelons Renaissance est un mouvement partant de ce point de l'évolution où la culture, développée dans des centres restreints par des efforts individuels, en proportion de l'aptitude des milieux, déborde, au loin, tout autour. Cette culture, en pleine vie à Florence dès la fin du XIIIe siècle, se manifeste par la formation de la *lingua illustre* qui s'épanouit au XIVe siécle, et s'irradie sur toute l'Italie. C'est ce développement que le professeur Giuseppe Guarzoni nomme, avec justesse, *il primo Rinascimento.* La

seconde Renaissance est la part de l'humanisme, dont la découverte plus complète de l'antiquité assure la victoire. »

Ainsi de ce mouvement est né le bon siècle, le siècle d'or de la langue italienne, celui de Dante, de Pétrarque et de Boccace, les plus éloquents écrivains de l'Italie, ceux qui emploient la langue la plus suave, la plus délicate, la plus naïve, la plus vivante, la plus pure que peuple ait jamais parlée. La péninsule a ses *tre luminari*, ses *tre corone*. Mais il me semble alors que ce *primo Rinascimento*, avec les noms radieux qui le constellent, a plus fait à lui seul pour la gloire des lettres que ne feront les siècles qui vont suivre. L'humanisme même, quand il aura pris possession de l'antiquité tout entière, n'ira ni si haut ni si loin : le génie de l'Italie est là. J'ai parlé de la passion de savoir chez les gens du xve siècle. Est-ce donc que l'ardeur d'apprendre fut moins grande aux époques antérieures? Partout des universités; au ve siècle, Bologne a la sienne : elle s'ouvre aux étudiants nationaux et étrangers; un serment lie les professeurs; ils ne peuvent quitter leur chaire sous peine de mort. Ai-je à citer



Mantoue, Paris, Oxford, la France, l'Allemagne, l'Angleterre. Les chaires se fondent de toutes parts; la jeunesse s'en va « suer aux écoles », suivant une expression d'un Germain du xe siècle. On apprend la jurisprudence, on fouille la science antique; la présence de tel ou tel docteur en renom fait la fortune d'une cité, son absence la ruine : le prince retient le professeur célèbre au prix des plus grands sacrifices d'argent. Le génie humain s'épuise, il est vrai, dans la scolastique, impuissant à renverser les murs dans lesquels il s'emprisonne, mais il se dégage enfin de ces études stériles et se reprend à l'antiquité; on sait le latin, on sait le grec; on a conservé des manuscrits d'Aristote et de Platon. Il y a des écoles de grec à Rome, à Ravenne, à Naples. Le concile de Vienne prescrit l'étude du grec dans quelques universités de l'Italie. Pétrarque affirme, il est vrai, que dans toute la péninsule dix hommes à peine étaient capables de lire un manuscrit grec. Pourtant, c'était une langue dont la connaissance pratique était singulièrement entretenue en Italie pendant le moyen âge. Venise domine sur le monde hellénique, elle a une partie de Constantinople; elle a la Grèce, elle a les îles, elle a Chypre. On comprend le grec à Naples; la proximité de la Sicile en fait une langue familière. Le grec ne s'est pas éteint dans l'île. La Sicile a été arrachée aux Grecs par Mohammed ben el Djaouar, le général des Aghlabites : elle a conservé sa langue : les Normands se sont emparés de la Sicile sur les Arabes;

l'idiome primitif persiste; les actes publics, les contrats sont passés dans les deux langues, le grec et l'arabe. Le midi de la Péninsule et la Sicile sont les foyers vivants de l'hellénisme au moyen âge. Constantin l'Africain, le protégé de Robert Guiscard, fait des versions d'auteurs grecs. Jean d'Otrante écrit sur la prise de Parme par Frédéric Barberousse, un poème grec; Bartolomeo de Messine traduit les *Morales* d'Aristote, et son maître, Manfred, le fils de ce Frédéric II qui rêva, au XIIIe siècle, la restauration du génie antique, fait don de cette traduction à l'université de Paris. C'est du Calabrais Barlaam que Pétrarque apprit le grec, c'est grâce à ses leçons qu'il put lire Hésiode et Euripide. Boccace, afin d'avoir toujours son maître sous la main, faisait donner à un autre Calabrais, Léonce Pilate, une chaire de lettres grecques à Florence; par lui, il connut Homère et Platon, du moins dans quelques-uns des dialogues.

Il avait donc été prodigieux ce labeur du moyen âge. Si la gloire du XVe siècle est d'avoir vulgarisé l'humanisme, la gloire du moyen âge est d'avoir tenu en hon-



neur suprême ce qui lui était revenu de l'héritage de l'antiquité. Ce bien laissé par les aïeux avait été singulièrement compromis par les catastrophes répétées des invasions des barbares. Mais au milieu des cataclysmes qui bouleversaient le monde, des fidèles à la religion du génie humain avaient sauvé pieusement les dieux du passé.

Pendant que les Visigoths de Théodoric ravageaient le midi de la Gaule, où l'esprit de Rome était resté si vivace, Sidoine Apollinaire, subissant le vainqueur en homme qui espère dans les revanches de l'humanité, se consolait par les lettres de la brutalité des temps. Le barbare menaçait les terres de son ami Ferréolus, de ce grand seigneur dont la maison s'ouvrait à cette société mondaine aux goûts délicats, exilée des villes. On jouait, on causait, on lisait. « Ailleurs, beaucoup de livres; tu dirais des tablettes destinées aux ouvrages de grammaire, ou les degrés de l'Athénée, ou enfin les armoires qui remplissent les boutiques de libraire. Tout est disposé de manière que les tablettes des matrones contiennent des livres de piété et que les gradins sont enrichis des plus beaux ouvrages de l'éloquence latine : aussi l'on y voit Augustin, Varron, Horace et Prudence, hommes d'un savoir égal. » Le latin, avec les fleurs du beau langage, et c'était là un des soucis de Sidoine, se flétrissait par l'incurie du peuple. Il ne restait plus d'autre indice de la noblesse que la connaissance des lettres, mais

Joannès en conservait l'honneur, et avec lui Sollius, Léo, Pétrus, Sévérianus, qui pouvaient dire, attristés comme Sidoine dans une commune pensée de tristesse : « Pendant que j'aligne ces vers, je suis forcé d'entendre le langage barbare du Germain et d'applaudir, en me faisant violence, à ce que chante, dans son ivresse, le Burgunde qui se parfume la tête d'un beurre rance ! » Les lettrés de Narbonne et de Béziers gardaient dans leur mémoire les iambes, les élégies, les hendécasyllabes de Consentius. On envoyait chercher chez les copistes et chez les libraires de Reims et on payait à prix d'or *les Déclamations* du pape Rimigius, de ce pontife éloquent qui combattait les erreurs du paganisme dans le beau langage de l'antiquité latine. Douze cents ans après, le cardinal de Polignac luttait contre le *De naturâ rerum* avec la langue, je n'ai pas dit la poésie, de Lucrèce. L'idée chrétienne rénovatrice du monde fait sa révolution, mais la forme antique est toujours triomphante. Ces papes, ces évêques, poètes ou prosateurs, nourris aux sources vives de l'antiquité, restent païens, les auteurs grecs ou latins les dominent de toute leur séduction, de toute leur puissance : l'humanisme garde toujours ses droits. Un consul du VI[e] siècle, Vettius Agorius Basilius, annote les poésies de Prudence et revise le texte d'Horace. Notre Bibliothèque nationale possède ce manuscrit. Partout dans les librairies des monastères du moyen âge, même quand les temps ont été plus cruels encore aux lettres, vous retrouverez les livres de l'antiquité; ils se mêlent aux livres saints : l'abbaye de Pompose, près de Ravenne, a dix livres de Tite-Live; celle de Gembloux, près de Namur, a Lucain. Il faudrait dresser une longue liste de ces monastères possédant des librairies. Je prends au hasard : le mont Cassin, Marmoutier, l'île Barbe à Lyon, Fleuri, Ferrières, Tours, Saint-Père de Chartres, Corbie, Pontivy, etc., etc. Les églises ont aussi leurs bibliothèques, les écoles publiques les leurs; elles étaient très riches. Celle d'Oxford, sous le roi Richard, comptait trois mille volumes ; celle du monastère d'York était, sous tous les rapports, bien supérieure à tous les collèges du continent : elle avait été formée par les soins de l'abbé Egbert. Alcuin l'a décrite en vers un peu trop pompeux peut-être.

Illic invenies veterum vestigia patrum,
Quidquid habet pro se Latio Romanus in orbe
Græcia vel quidquid transmisit clara latinis.

Les plus grands noms de l'antiquité s'y rencontrent : Pline et saint Augustin, Lucain et saint Jérôme, Stace et Virgile.

Les lettres profanes n'ont donc jamais cessé d'être étudiées au moyen âge. Saint Anselme et Loup de Ferrières se faisaient gloire de la connaissance qu'ils avaient de l'antiquité. Cassiodore approuvait l'étude des anciens, mais discrètement, sous réserves de la compromission du salut de l'âme. Chose curieuse ! on a souvent répété que les moines avaient passé leur vie à gratter des parchemins contenant les œuvres classiques, pour mettre à la place des textes sacrés. Le contraire est tout aussi vrai, et l'on rencontre souvent des textes profanes transcrits dans des palimpsestes où figuraient d'abord les textes sacrés. Les doctrines païennes inquiétaient terriblement ces âmes chrétiennes, mais l'amour des lettres l'emportait sur les scrupules de la conscience. Alcuin préférait la lecture de Virgile à la lecture des Psaumes. Théodulfe s'excusait, dans ses vers, d'avoir lu Virgile et Ovide. Saint Odon, qui avait voulu relire l'auteur de l'*Énéide,* eut un songe : il vit un vase merveilleux de fleurs, mais il était rempli de serpents. A son réveil, le saint comprit le sens de ce singulier

rêve : le vase, c'était le poète; les serpents, c'était la doctrine du païen. Le moyen âge s'arrangea avec ce Virgile qui le troublait si fort; il s'en empara, il le fit entrer dans la religion chrétienne, un peu de force, non comme un père de l'Église, mais comme une âme belle et pure, digne en tout point d'accueillir la parole du Christ. Son génie poétique racheta son origine : on le canonisa presque. Il avait été le grand inspirateur de ces siècles qui lui furent reconnaissants à leur façon. Une légende s'était conservée à Mantoue jusqu'à la fin du xve siècle. On racontait que, lorsque saint Paul vint à Naples, il alla visiter le tombeau de Virgile. Là, le saint répandit d'abondantes



larmes en s'écriant : « Que n'aurais-je pas fait de toi, si je t'avais rencontré dans la vie, ô le plus grand des poètes ! »

Virgile domine donc tout le moyen âge en Italie; Dante salue le maître :

Or sè tu quel Virgilio, e quella fonte
Che spande di parlar si largo fiume.

Dante s'explique par Virgile : le plus grand poète italien par le plus grand poète latin.

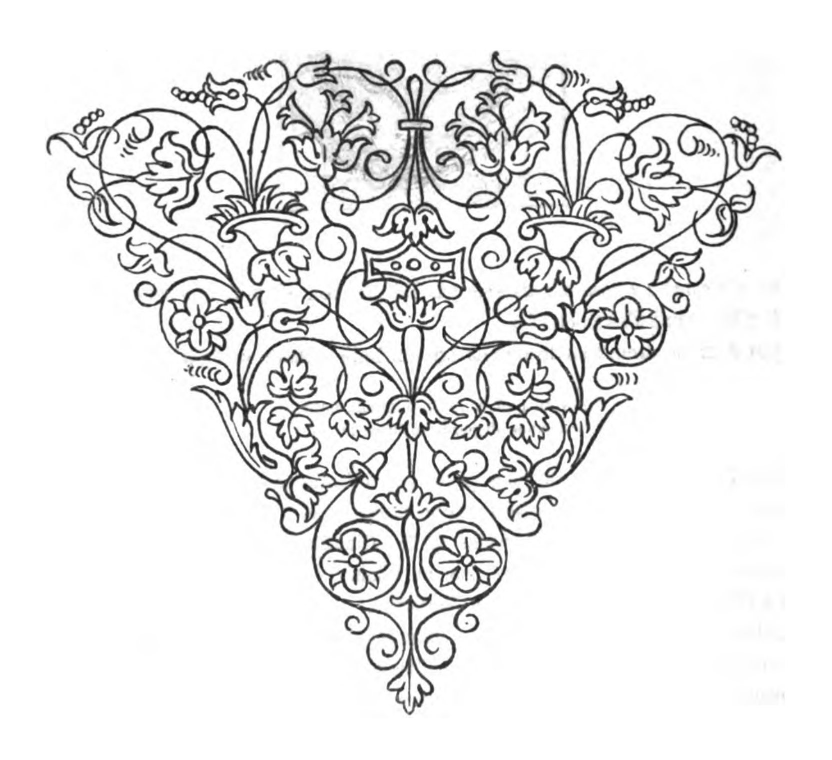
Ce sont toutes ces questions de critique littéraire et d'histoire de l'humanisme et de l'art qui ont sollicité les recherches de M. Claudius Popelin dans cette préface au *Songe de Poliphile*. Je ne résiste pas au plaisir de citer la dernière page de ce volume : elle donne la note intime de l'écrivain.

« Je lui dois déjà d'avoir maintenu mon esprit dans cette activité qui est la plus vive jouissance des hommes de mon âge. Les recherches auxquelles j'ai dû me livrer pour découvrir et préciser les sources auxquelles le père Colonna puisa ses notions m'ont fait parcourir les auteurs de l'antiquité grecque et latine, relire les poètes, les historiens, les orateurs. Maintes fois je m'y suis surpris en flagrant délit d'école buissonnière, retenu, captivé par leur charme. Bref, « j'ai cultivé mon jardin ». Mordant à des fruits savoureux, je n'ai pas été sans ressentir l'ivresse particulière qui renouvelle l'énergie du laboureur et le secoue aux heures d'affaissement. Philippe de Commines montait, à la rencontre de Montlhéry, entre le roi Louis XI et le comte de Charolais, un cheval vieux et harassé. Il lui fit prendre un plein seau de vin qui le ragaillardit au point de le rendre frais et dispos comme jamais. Ainsi pour moi la bonne sève antique. Elle mit en joie mon esprit et lui communiqua la vertu de mener à fin mon entreprise. Puissé-je avoir réussi à la satisfaction de mes compagnons d'étude, petits

et grands! Alors j'en emporterai la récompense, sans me chagriner autrement des critiques auxquelles ne peuvent échapper que très rarement les œuvres humaines, abritant d'ailleurs la mienne derrière cette sage réflexion de Boccace : *Io non mi vergognerei che tutta bella non fosse, perciochè maestro alcun non si trova, da Iddio infuori, che ogni cosa faccia bene e compiutamente.* »

Telle est cette préface, dans laquelle les faits sont exposés clairement, vivement, où les jugements de l'historien de la science et des lettres ont leur indépendance, leur originalité : livre d'une saine érudition, d'une critique sûre, d'une langue ferme et souple à la fois, livre excellent, et que je louerais avec plus de liberté si l'amitié qui m'attache à l'auteur n'imposait des discrétions à mes louanges.

HENRI LAVOIX.



Le Redacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît. — [2726]


ART
INDUSTRIEL

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [2726]



323e Livraison. Tome XXIX. — 2e période. 1er Mai 1884.

Prix de cette Livraison : 7 francs.

LIVRAISON DU 1er MAI 1884.

TEXTE.

GRAVURES.

La Gravure PAGANINI doit être reportée à la page 318 de la livraison du 1er avril.





LE SALON DE 1884

(PREMIER ARTICLE.)

S'IL était donné à un critique, disparu depuis vingt-cinq ans, à l'un de ces hommes modérés qui représentent les idées moyennes de leur génération, de revivre quelques heures et de visiter le Salon qui vient de s'ouvrir, il ne pourrait assurément contenir sa surprise. En si peu de temps l'art français s'est transformé et renouvelé. Des peintres qu'on admirait sont oubliés, des maîtres qu'on méconnaissait se sont imposés à l'admiration. Corot et Millet ont pris rang parmi les génies consacrés ; la peinture de Courbet a forcé les portes du Louvre et l'on classe Manet au nombre des initiateurs. Entre les expositions d'aujourd'hui et celles d'autrefois, toute ressemblance est presque effacée. Au premier coup d'œil, la différence du goût se fait sentir. Là où s'étalaient des tableaux

ambrés, dorés, roussis, patinés, enluminés de tons de palette, on voit maintenant des toiles claires, profondes, d'une grise harmonie d'air ambiant, colorées des seuls tons de la nature et comparables à des fenêtres ouvertes sur la réalité. Que si l'on fait le compte des sujets traités, l'évolution s'accuse mieux encore. Presque plus de scènes mythologiques : nous ne souffrons les dieux qu'humanisés. Presque plus d'allégories : à ces subtiles imaginations nous préférons de beaucoup le moindre portrait, capable d'émouvoir en nous la fibre humaine. Ceux que tentent les épisodes de la légende et les faits de l'histoire s'essayent à les traduire évoqués d'après le vif, dégagés de l'apparat conventionnel. D'aucuns, imbus des traditions d'école, voudraient lutter pour le passé : ils sont manifestement distancés et vaincus. Sans doute, le nu est toujours à peindre, car le nu est éternel, mais ce qui est à fixer par-dessus tout, c'est l'humanité vivante. Un indicible instinct attache le peintre aux épisodes de la vie, de l'atelier, du dehors, de l'existence commune. La passion de la vérité possède nos artistes ; l'audace des tentatives éclate chez plusieurs ; le public regarde et comprend peu à peu. Ce siècle vieillissant se plaît à s'envisager soi-même : il fait tout ensemble son examen et son testament. Quel moment plus curieux que celui-ci, où la société, ayant changé de base, commence enfin à reconnaître à l'art le droit de modifier ses points de vue ! Il s'en faut, je l'avoue, que tous les résultats soient à la hauteur des efforts ; nous aurons à constater des troubles dans la production, mais ce n'est pas au moins l'énergie qui nous manque, ni la conscience du but, ni la ferme espérance. Le terrain miné des anciennes académies s'est dérobé sous nos pieds : il était urgent de chercher un terrain solide et d'y frayer un chemin neuf.

Certes, je ne suis point de ceux qui ne parlent du passé qu'avec mépris et colère. D'époque en époque les hommes se valent ; ils ont les institutions qui conviennent à leurs mœurs ; leur dépense de forces est toujours équivalente, soit qu'elle se voue à un seul objet, soit qu'elle se divise et se disperse. Chaque génération produit pour satisfaire à ses besoins moraux et matériels ; ce qui ne répond plus aux conditions de son existence immédiate lui paraît arriéré et son destin n'est ni meilleur ni pire, à le bien prendre, que celui des générations précédentes. Si les époques mortes nous ont légué quantité d'œuvres sans intérêt à nos yeux, ces œuvres étaient d'accord avec leurs manières d'être, de penser et de voir. L'art sera éternellement l'expression adéquate du travail des civilisations et il témoignera également de toutes les influences qui les régissent. On nous reproche de nous écarter des traditions, mais c'est, en vérité, que nous voulons vivre pour notre compte, conformément à ce qui est en

nous. D'autre part, une société évolue, nécessairement, comme un enfant se forme, sous l'empire de l'éducation. Selon la direction que reçoivent les hommes nouveaux, leur visées prennent tel ou tel cours; ils montent plus ou moins haut et vont plus ou moins loin. De là, dans les périodes sucessives, des états d'art disparates. Les artistes continuent leur tâche, et leurs essais témoignent nettement de leur bon vouloir et répondent au vœu de leurs contemporains. Ce n'est pas leur ambition qui baisse jamais, c'est l'idéal social. La plus grande école est celle qui, dans un pays, se développe le plus normalement, en accord avec le caractère de la nation. Nous est-il prouvé, au demeurant, que nos aïeux ont subi, à un certain moment, des influences étrangères, pernicieuses durant des siècles à nos véritables aspirations? Nous ne pouvons faire autrement que de dénoncer la cause historique du mal.

Il est hors de doute, par exemple, que la Renaissance a mis au jour un nombre infini de chefs-d'œuvre, que les œuvres du XVIIe siècle ont souvent de la grandeur et qu'on trouve aux fantaisies du siècle suivant une grâce souvent exquise. Toutefois, nul ne saurait contester que l'intervention des modèles antiques et italiens en France et l'excessive admiration des renaissants pour l'esprit de l'Italie aient fatalement interrompu le naturel et progressif développement de notre art national du moyen âge, créé un idéal monarchique arbitraire et trop extérieur, et jeté l'esprit de nos artistes dans une fausse voie dont nous sortons à peine. Ainsi nous sommes loin d'affirmer qu'il ne s'est rien fait de bon ni de beau durant un laps de trois cents ans; nous saluons, au contraire, et très hautement, le talent prodigué, mais nous nous ferions scrupule de taire le long amoindrissement de notre originalité. Jusqu'au XVe siècle, nous avons eu un art plein de santé, de logique, de bonhomie, ne relevant que de notre intime tempérament, en un mot, populaire. Voici qu'un mauvais vent souffle; on n'y voit plus clair; l'éblouissante royauté empêche l'Art de distinguer le peuple, lequel travaille obscurément, non plus écrasé, en fait, que maintenant, mais sans droits définis et sans garanties. Une longue suite de générations se succèdent et s'ensevelissent. Enfin un orage éclate; tout est balayé; le centre de gravité social se déplace; le peuple s'agite et devient puissant; l'art se remet à s'occuper de ces humbles qu'il avait oubliés depuis tant d'années; le mouvement moderne se rattache, finalement, au mouvement gothique. Au lieu de nous désoler, réjouissons-nous. Ce n'est pas une révolution qui s'est accomplie; c'est une restauration. Le vieux style académique n'a plus crédit, mais la réalité se dresse et la hardie sincérité du Français se retrouve.

I

Il convient de reprendre un par un les différents points de notre thèse. J'ai dit, en premier lieu, que le moyen âge avait été la grande floraison de l'art national en France. Sans contredit, ces siècles tourmentés ne manquèrent point de vices, de douleurs et de hontes : seulement le don de création est naturel aux périodes de lutte où les hommes, très divisés, ne pouvant compter les uns sur les autres, sont obligés d'agir et de produire séparément. Les artistes, hantés de grandes idées, n'ayant pour les rendre que de petits moyens, les expriment à force de bonne foi et de conscience. L'aristocratie du temps, toujours armée et chevauchante, ne les absorbe pas encore pour son apothéose. Ils ornent de leurs naïfs chefs-d'œuvre des cathédrales, des hôtels de ville et des maisons de corporation. Au moyen âge, le citoyen existe : il a les franchises de la commune qu'il a faite. L'artiste est religieux, et il recommande à Dieu ce peuple dont il sort ; il est patriote et il confie à la pierre l'image familièrement héroïque de ce peuple dont il est. Il y a de mauvais seigneurs ; on se soulève quelquefois contre eux et on leur inflige, à tout le moins, des remontrances. Des moines, du haut de la chaire, n'hésitent pas à leur faire entendre de sévères paroles, au nom du Dieu des pauvres et des humiliés, qui est le Dieu du moyen âge.

Le sculpteur aussi a des anathèmes à son service : les méchants qui se font haïr, il se donne la joie de les ridiculiser; il les fait gémir et hurler, grotesques fantômes, au bout des fourches des démons, dans ses bas-reliefs du *Jugement dernier* ou de la *Pesée des âmes*, au-dessus des portes des basiliques. Ces siècles féodaux, qu'on nous fait voir comme anéantis sous des jougs de fer, ont été fiers et sublimes par leur constante aspiration à la liberté. Le sentiment de l'égalité est profond chez le populaire opprimé; le serf se console de tout en regardant ces terribles *Danses macabres* qui nous sont demeurées si nombreuses, où le roi, le chevalier, l'évêque et le laboureur, la main dans la main, nivelés par la mort, nouent leur lugubre sarabande. L'art engendré sous l'influence de telles idées reste admirable de saveur humaine et de haute raison.

Arrêtez-vous devant ces figures de saints qui peuplent les anciennes églises ; vous y reconnaîtrez des hommes qui ont vécu, qui ont souffert, qui ont pensé et qu'a sanctifiés la volonté pieuse du statuaire. Jamais, au surplus, l'artiste n'a retracé que ce qu'il avait sous les yeux et dans le cœur. S'il doit représenter la mort de la Vierge, il se rappelle sa mère au

lit de mort, et il se reproduit lui-même, environné de ses amis pleurants. Quoi qu'il fasse, il y met l'intimité de sa conviction et la flamme de sa vie. Sa foi et sa conscience d'homme libre quand même s'inscrivent sur les murs, et, content d'avoir ingénument exprimé ce qui était en lui, il s'en va, laissant à l'émotion de la postérité des œuvres saines, belles et vraies pour toujours, et que, la plupart du temps, il n'a même pas signées.

Que vient-on nous raconter que l'oppression « gothique » a tué toute indépendance, tout esprit d'initiative et de personnalité hors des maisons seigneuriales? Que l'homme du moyen âge n'est qu'une bête de somme partagée entre l'église et le château? que la peur domine universellement les provinces et qu'on ne songe à rien? Voilà des allégations imprudentes. La philosophie scolastique a pu sécher le cerveau de quelques clercs; elle n'a seulement pas pénétré les premières couches de la nation. D'ailleurs, quiconque a eu des opinions à produire les a produites en dépit de tout. Faut-il citer le mot prodigieux de Roger Bacon s'écriant, en plein XIIIe siècle : « *L'esprit de l'homme peut tout en se servant de la nature?* » Abeilard, âme tendre et qui s'amollissait à se replier sur ses propres sentiments, n'en a pas moins assuré à la philosophie quelque chose de plus humain. Mais les spéculations, après tout, ne sont affaires qu'aux érudits. Jusqu'à Charlemagne, la tradition romaine a duré : la féodalité naît du morcellement de son empire. Soudain, en face de la noblesse qui se bat et du clergé qui prie, une classe nouvelle se lève, qui pense et qui travaille. Ne sont-ils pas des indépendants, ces hommes qui font les communes de Laon et de Vezelay? Ont-ils le sens oblitéré et la main timide, ces architectes qui lancent, tout d'un jet, vers le ciel ces cathédrales à ogives, si formidables et si légères, et dont chaque partie va décorant et dentelant la masse? Laissent-ils à désirer de la logique ou de l'imagination, ces sculpteurs qui ne veulent orner une salle que de sujets appropriés à sa destination, de façon à faire, à toute heure, parler le milieu et qui ne se peuvent jamais tenir de placer auprès des figures humaines des animaux familiers et toute une végétation vivante? L'amour de la fourmillante nature et de la vérité des types se révèle à délices dans la moindre miniature de nos imagiers et dans les compositions naïves et charmantes des tisseurs de tapisseries. Il n'est point de vile donnée pour ces simples des arts plastiques : ils ne craignent pas, à l'occasion, de représenter les artisans aussi bien que les chevaliers, et l'on sait à quel point leurs personnages sont saisis et rendus dans leur pleine action et leur plein caractère. Les trouvères et les rimeurs de *mystères* et de *soties*, Rutebœuf, Pierre Gringoire, ont parfois de mordantes satires contre les puissants et de bien piquantes observations de mœurs; mais

c'est surtout chez les conteurs d'humeur joyeuse et chez les poètes épiques des *Chansons de geste* que se retrouve le plus pur du fond français. Comme ils excellent à montrer dans chacun de leurs héros les qualités publiques et les qualités domestiques, à faire saillir l'homme sous le héros et, à son tour, le héros sous l'homme! Comme tous les types sont précisés finement! Par quelles magnifiques fiertés les géants de l'épopée rachètent leurs faiblesses! Ils sont si francs, si entiers, si vivants qu'on les croit voir. On n'oublie jamais l'amour de Roland pour la belle Aulde; on aime cette belle Aulde qui mourut de la mort de Roland. Quoi de plus superbe que la scène où Guillaume, fils d'Aimery enfonce sur la tête du petit Louis, fils de Charlemagne, la lourde couronne impériale qu'on voulait lui arracher? Plus tard, l'empereur Louis oubliera son sauveur dans la distribution de ses fiefs, et Guillaume au court nez, ayant protesté d'une voix tonnante à la face de tous, ne daignera accepter de son prince que la permission de prendre deux villes aux Sarrasins. Plus admirable encore et plus touchante que la belle Aulde, fiancée du grand vaincu de Roncevaux, est la reine Guiboure, femme du grand vaincu des Aliscans. Toutes nos légendes nationales abondent en traits de mœurs, de caractère, d'humanité. Le poète s'étend à sa guise ici et là; il invente même, par endroits, des contes bleus de colosses ou d'enchanteurs, qu'il nous débite avec des sourires malicieux embusqués sous ses phrases; il introduit, ailleurs, dans son récit, des cuisiniers, des bûcherons, des gens du commun; il dit, en passant, ce qu'il pense des choses et ce qui l'amuse par le monde; il est sérieux et narquois et ne refuse nullement de s'égayer et de nous égayer. Mais voilà que le mot de nature éclate, qui nous replonge au cœur du drame. Il est réellement impossible d'imaginer une littérature, une sculpture, une architecture, une imagerie, un ensemble d'arts à tendances plus françaises. Laissez à tous ces artistes le loisir de se perfectionner; que leurs ressources de métier s'accroissent, et vous verrez quel merveilleux honneur ils feront à leur pays.

Hélas! il ne leur sera point permis de parcourir jusqu'au bout leur noble cycle. Les découvreurs d'antiquité les guettent pour fausser leur idéal et les Italiens approchent en légion.

II.

Le propre de la Renaissance, c'est l'activité intellectuelle qui se traduit, socialement, par l'élargissement des relations internationales; moralement, par le goût des innovations; esthétiquement, par la recherche

des élégances morbides et des subtilités gracieuses. Le mouvement a commencé, en Italie, par la résurrection des formes païennes; il a provoqué, en Allemagne, l'esprit d'analyse et l'émancipation théologique; il a motivé, en France, une révolution philosophique, une sorte de relâchement social et un grand développement des beaux-arts. Par malheur, ce grand développement n'a pas été livré à nos instincts. Des artistes florentins sont venus implanter chez nous leur convention, et l'art du moyen âge, si profondément français, a cédé le pas à un art nouveau, beaucoup plus brillant, mais beaucoup moins humain et beaucoup moins fécond.

Veut-on des preuves de ce fait trop bien avéré? Philibert Delorme, un des plus instruits et des plus ingénieux architectes du XVIe siècle, n'est préoccupé, toute sa vie, que des anciens. Dans sa jeunesse, il a fait un séjour à Rome pour y visiter « les excellentes anticquitez et d'icelles prendre extraitz, mesures et proportions, pour l'illustration de l'architecture ». Désormais, tout le monde fera de même : ainsi s'introduit l'archéologie dans l'art vivant. Au XIVe et au XVe siècles, on conformait la construction aux localités et l'on subordonnait le style aux convenances du milieu; aujourd'hui, un idéal fixe, une formule, une convention s'infligent à l'artiste. Même lorsqu'il s'efforce de créer librement et d'inventer un ordre nouveau « fait de tambours superposés, dont les joints se dissimulent sous des moulures », Philibert Delorme a le souci de la carrure latine. Jean Bullant n'y échappe pas davantage; Pierre Lescot non plus. On vante l'ampleur de leurs conceptions et le goût de leurs ordonnances, mais ils ont perdu l'indépendance et l'audace. Le courant du vieil art de la nation va peu à peu s'affaiblissant. Il ne s'agit plus, en tout, que de grec et de latin; l'antiquité, rajeunie au goût italien, est entrée dans les arts du dessin en même temps que dans les lettres. On se prend de passion pour les phrases sonores, pour les vers très savamment cadencés et rimés; la pléiade met la virtuosité poétique à la mode et enchâsse dans ses strophes tant de mots latins et tant de mots grecs, qu'on n'y entend goutte. En peinture, on se complaît à donner aux compositions une tournure emphatique et facile; les figures s'allongent, les draperies s'envolent; la science s'affiche, les particularités disparaissent; on ne sent plus la verve claire et jaillissante d'autrefois. L'artiste, de libre qu'il était, se fait classique et s'alourdit de règles inutiles. Tout se complique de tout côté. Modèle-t-on une salière? Elle est en forme d'édicule, à deux étages, avec arcades, pilastres, volutes, etc. Le sens de la curiosité se substitue au sens humain. Plus ombre de naïveté! La Renaissance n'en aurait que faire.

Le peintre Jean Cousin tient à la fois à la vieille et à la nouvelle école. Il a de la science et du goût; et, qu'il peigne sur verre ou sur panneau, on le reconnaît maître. Heureux s'il n'était gagné par la contagion du style italien! Bientôt, nous le voyons poursuivre des compositions à lignes équilibrées; il pose des têtes petites sur de longs corps; il se refroidit et s'académise : ce n'est plus — ou peu s'en faut — qu'un italianisant mal assuré. On a de lui un tableau d'Ève accoudée sur une cassette, avec cette inscription : *Eva prima Pandora.* Ce trait caractérise au vif le XVIe siècle et ses confusions de pensées et de symboles. De tous côtés le talent est incontestable, mais le trouble est évident. On mêle à tout propos la religion et la fable, on les accommode en allégories, on les tourne en concetti. Qu'importe, après tout? L'époque n'est plus sincèrement chrétienne; elle n'est pas, néanmoins, tout à fait païenne. Un jour, son catholicisme se réveille pour brûler Dolet, pour assassiner Ramus, arquebuser les huguenots et fomenter la guerre civile religieuse. Un autre jour, elle éclate de rire avec Rabelais et juge, avec Montaigne, qu'on a tort de s'émouvoir. Successivement intolérante à donner le frisson et sceptique à faire pitié, les opinions les plus opposées piquent ce que nous appellerons, si l'on veut, son « dilettantisme ». Tel juriste lui recommande le droit coutumier; tel autre lui fait invoquer le droit romain. Au fond, elle est détachée de l'un et de l'autre. Son idéal équivoque s'emprunte à des états de civilisations contraires qu'elle confond. De là ses soubresauts perpétuels et son incohérence.

Avant que l'on eût pris les leçons italiennes, l'art français était un art d'expression et de vérité; l'artiste serrait la vie de près et variait, en tout sujet qu'il traitait, ses rêves, ses souvenirs, son intime sève. Les Florentins ont apporté avec eux des lieux communs et des formules à tout exécuter. Entre l'art et la vie, il y a désormais scission consommée. Du reste, on ne peint plus pour extérioriser son âme, mais on laisse aller sa main et l'on se fait voir habile autant qu'on peut. Les sujets de Psyché, de Diane, de Daphné changée en laurier se répètent souvent, et aussi le sujet du *Jugement dernier*, à grand déploiement de membrures. En sculpture, chacun raffine ses procédés, copie le florentin, pastiche l'antique en le maniérant et met son honneur à produire moins des grandes œuvres que des pièces à collectionner. Ces renaissants ne sont réellement inventifs qu'en matière de détail. Le rare et le singulier les obsèdent; en outre, ils ont un insatiable besoin de plaire. Si le peintre n'est plus qu'un décorateur éternellement pressé, le statuaire devient une sorte de joaillier patient à l'extrême. L'étude générale de leurs ouvrages trahit ce fait : le rapetissement des mœurs. A se trop civiliser, on se dénature, on

s'affadit; la vie molle ou d'appartement commence à s'établir avec ses vices délicats, ses engouements, ses appétits plus ou moins malsains. L'adultère est un péché courant; l'inceste n'est plus un crime inouï. A la cour, la dépravation n'a point de bornes. Pour tout dire, Jean Goujon sculpte le portrait de Diane de Poitiers nue, les cheveux crêpelés et emperlés, assise sur un grand cerf aux cornes d'or; et Germain Pilon, du même ébauchoir, modèle ses trois Grâces pudiques et des statues des mignons du roi Henri III sous les traits de chevaliers en prière!

Une part de la bourgeoisie s'est enrichie par le trafic : elle imite le luxe des grands et s'associe à leur débauche. Les logis sont mieux ornés que jamais; on a des coussins moelleux, des meubles commodes et brillants; la sensualité déborde; on sacrifie à la volupté sous toutes ses formes et l'art lui-même est dépravé. Les historiens ont été jusqu'ici les complaisants ou les dupes de cette période séduisante et folle; mais l'histoire mieux équilibrée, dont le jour approche, cassera leurs faux jugements. De quelque côté qu'on prenne les choses, on se convainc que le siècle de François Ier a égaré toutes nos tendances pour on ne sait combien d'années. Sous Louis XIV, on ne fera guère qu'amplifier les pompes qu'il inaugure; sous Louis XV, on ne fera qu'exagérer ses imaginations galantes. Les colonnades et l'Olympe royal du XVIIe siècle sont plus qu'en germe dans les décors du Primatice et du Rosso, et le *rococo* du XVIIIe apparaît déjà dans les œuvres de Hugues Sambin, de Martin Fréminet, de René Boyvin et même d'Étienne Delaune. Certes, cela vaut mieux que de l'italien pur, mais ce n'est plus du pur français, tout au moins en ce qui touche l'emploi de la figure humaine.

Au moyen âge, nous avons dit que l'on subordonnait l'ornementation aux objets. A présent, c'est tout le contraire. Woëriot, ayant à composer une poignée d'épée, la combine ainsi : des cornes d'abondance en forment le bouton; deux colimaçons font volutes à l'extrémité des quillons, et parmi les arabesques du talon de la lame un satyre est accroupi. Demanderez-vous quel rapport existe entre des cornes d'abondance, des colimaçons, un satyre et une épée? Woëriot haussera les épaules. L'ingénieux Delaune, non moins insouciant, fera bondir sur une armure des néréides et des océanides, et disposera, pour un fond de coupe, un *Triomphe de la Chasteté*. Quel intérêt peut offrir la logique à ces virtuoses, friands seulement de l'exécution? Clouet excepté — et Clouet est le dernier des primitifs — les artistes de la Renaissance font de l'art pour l'art et non de l'art pour la vie. C'est pourquoi ils ne communiquent presque jamais aucun frisson.

III

Voici que Louis XIV est sur le trône. Tout vient du roi comme la lumière vient du soleil, à tel point que le monarque adopte le soleil pour emblème, non de son règne, mais de sa royauté. La responsabilité individuelle s'efface entièrement devant la volonté royale. Les hautes sphères de la société resplendissent aux pieds du trône; les couches inférieures de la nation languissent, noyées d'ombre, sans attrait pour les artistes, sans intérêt pour les observateurs et, lorsqu'on présente au grand roi des villageois peints par Téniers, il résume innocemment l'opinion de son temps en les qualifiant de « magots ». Des peintres de la vraie lignée française, les frères Lenain, ont osé naguère retracer quelques scènes de la vie des pauvres; on a passé sans y prendre garde. Demandez aux maîtres écrivains du règne ce qu'ils pensent du peuple? Ils semblent le connaître à peine et n'en parlent que par généralités. La Bruyère, qui est de la cour, prend ses modèles parmi les courtisans, les financiers, les cuistres, les enorgueillis de toute espèce; il ne touche au populaire qu'en passant, en homme qui l'a plutôt entrevu que regardé. Molière, qui est de la bourgeoisie, analyse le bourgeois fibre à fibre et le place, au dénouement de *Tartuffe*, sous l'immédiate protection du prince; mais, pour les petits, il ne s'y attache guère et se borne à garantir à Marinette le droit d'épouser Gros-René. La Fontaine, moraliste profond, mais abstrait, nous montre l'agneau dévoré par le loup, le baudet sacrifié par le lion, le bouc ingénu joué par le renard, le pot de fer brisant le pot de terre, la raison du plus fort et la ruse du plus perfide s'imposant toujours; et, s'il lui arrive de nous esquisser le roseau pliant sans se rompre et le chêne rompu faute d'avoir pu plier, le conseil qu'il prodigue aux faibles, c'est de se tenir en repos. Bossuet, de sa formidable voix, recommande l'humilité aux puissants qu'il épouvante, mais il n'abaisse point leur pitié vers les déshérités d'en bas. La scène tragique est pleine de la grandeur et de la majesté des rois; la foule active n'y a nulle place. Aux murs des palais, les peintres n'accrochent que des allégories mythologiques où triomphe Jupiter ou Apollon, des batailles où Alexandre est glorifié, des portraits pompeux et parés d'hommes qui se modèlent à l'image du souverain. Il y a des bourgeois, il n'y a pas de parti bourgeois comme au XIVe et au XVe siècle. Le désir d'être noble est au fond de quiconque s'élève en talent ou en fortune. En 1562, on a eu un premier exemplaire de M. Jourdain en la personne du gros marchand Cornet, qui s'est fait appeler *de Cornet*, et Taboureau



Ingres del.   Héliogr. Dujardin.

PORTRAIT DE PAGANINI
(Collection de M. Ach. Benouville.)

Gazette des Beaux-Arts   Imp. Eudes.

s'en est moqué. Au XVIIe siècle, la chose est si commune que Rochefort écrit dans son *Dictionnaire général de la langue française* : « Il s'est glissé un sot abus parmis les bourgeois. Nous en voyons qui ont osé mettre la particule DE devant leur nom appellatif, ce qui est un ridicule et un fantôme de vanité insupportable. » Quoi qu'il en soit, celui qui fait peindre son portrait veut avoir sur la toile au moins un aspect de noblesse. Le paysan et l'artisan ne sont encore que des instruments de production, le nombre latent et la force inconnue. L'art entier de ce temps est au goût de l'homme de cour. C'est une question de forme sociale et de classe dirigeante.

Au demeurant, la distribution intérieure des appartements fait comprendre assez bien ce caractère. Les bâtiments sont tous plus ou moins imités de l'antique ou de l'italien, conformément aux règles posées par l'âge précédent. Ce ne sont, au dedans, que pièces immenses, salons et galeries sur deux étages, salles de festin démesurées qui ne peuvent être peuplées sinon par une véritable foule. A Versailles, par exemple, si l'on n'est pas cent, on peut se croire seul. Partout des lambris de marbre, des trophées de bronze doré, des corniches décorées de bas-reliefs mythologiques, allégoriques ou emblématiques, dorés ou bronzés, des peintures emphatiques et compassées. Selon le mot de l'architecte Patte : « On n'est logé que pour représenter ». Il est vrai que tableaux, statues et lambris, tout vous glace. Une fois, Mme de Maintenon se plaint d'avoir froid dans sa vaste chambre à coucher et demande des paravents. Le roi se récrie : « Point de paravents ! cela romprait l'appareil symétrique. » Et Mme de Maintenon est condamnée à geler par respect pour la symétrie. Tel est bien l'effet que nous produit l'art du temps de Louis XIV, faisant abstraction de tout, hormis du balancement géométrique des lignes, et sacrifiant l'homme au décor.

IV.

Cent ans s'écoulent ; tout est changé. L'Encyclopédie s'élabore ; la philosophie propage, dans la classe moyenne, le sentiment égalitaire. Un parti bourgeois se forme, non pas comme au moyen âge, basé sur l'honneur de la cité et l'orgueil des franchises municipales, mais sur une vanité philosophique, issue de cette idée juste que le mérite l'emporte sur la naissance. On n'est plus bourgeois pour être citoyen ; on est bourgeois pour être bourgeois, c'est-à-dire pour mépriser le peuple et pour narguer le noble, lequel, souvent, fait l'esprit fort et se nargue lui-même

avec les philosophes du jour. C'est l'ère du parvenu qui s'annonce. Une bourgeoise, Mme Geoffrin, réunit tout Paris dans son salon et se fait accueillir en princesse par les grands seigneurs de Pologne et de Russie, durant un voyage qu'elle fait. Duclos, Diderot, Rousseau, Marmontel et vingt autres des mieux réputés sont des bourgeois. Voltaire lui-même n'est gentilhomme que par un vernis d'emprunt. Avec Rousseau, l'humanitarisme et le naturalisme sentimental ont commencé. On n'étudie pas encore le peuple, mais on déclame à tout propos sur l'homme et l'on ne pense qu'au bourgeois. La Chaussée et Diderot jettent les fondements d'un drame bourgeois. Marivaux choisit, pour personnages de roman, une marchande, un cocher, et même — ce qui est plus significatif — un « paysan parvenu ».

Le Sage et Beaumarchais créent Gil-Blas et Figaro, ces deux figures du tiers état, qui n'est rien et qui, déjà, veut être tout. La peinture se plaît aux intérieurs bourgeois, aux scènes bourgeoises, en même temps qu'aux galanteries allégoriques. Aucun peintre n'aborde le populaire en face, mais Greuze et son école peignent, pour le bourgeois, des anecdotes de misère sentimentale, du genre de la *Pauvre famille*. Du paysan, de l'artisan, il n'en est guère plus question que sous Louis XIV. Les portraits nouveaux sont moins austères ou moins majestueux ; les physionomies y paraissent plus ouvertes et plus raisonneuses. Tout ce monde est léger, au fond : il jongle avec le sérieux, il attise gaiement un feu de joie qui va tourner à l'incendie. Mais, soudain, le peuple essaye sa force en brûlant des châteaux ; la Révolution a des jacqueries pour prélude. Le cultivateur, l'ouvrier ne sont plus de simples instruments ; ils ont senti leur puissance. Un gouffre s'est creusé, peu à peu, sous la bourgeoisie ; elle s'y effondre tragiquement.

Il n'importe ! Nous constatons, en dépit de l'école du trumeau, un grand effort du XVIIIe siècle pour s'affranchir du joug de la Renaissance. On cite bien, sous Louis XIV, un groupe d'architectes, férus de l'art grec et demandant, avec le surintendant Caylus, que Versailles soit démoli et reconstruit à l'antique, mais le branle est donné au mouvement naturaliste et il ne dépend de qui que ce soit de le faire avorter. Chardin, La Tour, Watteau, ces hauts artistes, Greuze lui-même et les petits maîtres du crayon ont contribué à rouvrir la veine française. Houdon et Clodion nous ont, certes, donné mieux, en sculpture, que de l'italien. Encore une évolution et nous aurons reconquis toute la liberté des vieux gothiques.

V.

Au siècle où nous sommes, ce n'est plus le bourgeois qui domine, ou le gentilhomme : c'est le plébéien. Il y a eu, tour à tour, abus de noblesse et abus de roture ; il va y avoir abus de démocratie. On ne parle plus d'homme ni de citoyen, mais d'électeur. La multitude nomme ses représentants et les cite à sa barre. Elle a repris pour elle le soleil du grand roi, voulant que tout vienne d'elle et que, sans elle, rien ne soit rien. Sous son influence, notre littérature s'est retournée, notre peinture s'est transformée. Depuis le suffrage universel, c'est le peuple qui est le puissant. Aujourd'hui, j'imagine que le prudent La Fontaine conseillerait au lion de se soumettre, et que Bossuet, du haut de la chaire, rappellerait à l'humilité les anciens humbles qui vivaient écrasés. Gil-Blas n'est plus qu'un satisfait et on le méprise ; Figaro cherche des valets et ne voit que des maîtres au-dessous de lui. Quelques artistes aiment le peuple d'un amour profond, le regardent vivre et le peignent tel qu'il est, afin qu'il se connaisse et qu'on le connaisse. D'autres, plus bas d'esprit et moins courageux, se font ses courtisans et n'aspirent qu'à de faciles succès. Les derniers suivent le courant à la dérive, académistes déguisés, ne sachant ni ce qu'ils font ni ce qu'il faut faire. Nous avons traversé, sous le premier Empire, une crise classique et, sous la Restauration, l'intolérant romantisme nous a portés à une autre extrémité. La vérité est que, grâce au mouvement social, la primitive indépendance se trouve aujourd'hui recouvrée et que nous avons le droit de peindre le misérable non moins que le riche, et de nous intéreser à l'ouvrier, qui est un homme, et à la vie de tous les jours, qui est notre matière à observation.

J'ai cru qu'il me serait permis, avant d'entrer dans l'examen particulier des principaux ouvrages envoyés au Salon de 1884, de considérer d'un peu haut la situation de l'art moderne et de prouver la légitimité de ses tentatives[1]. L'École française est, à l'heure qu'il est, en grande voie

1. Les idées exprimées par notre collaborateur, M. de Fourcaud, lui appartiennent en propre. Il se peut que certains de nos lecteurs soient loin de partager son sentiment sur l'influence pernicieuse qu'aurait eue en France la Renaissance italienne, en entravant l'évolution naturelle de notre art national. Nous ferons remarquer une fois de plus, à ce propos, que nous considérons la *Gazette* comme une tribune ouverte aux opinions les plus diverses, à la défense de doctrines souvent opposées, pourvu qu'elles soient appuyées par la compétence et le talent de l'avocat. On verra plus loin un travail de M. Palustre où des opinions tout autres sont exposées, au sujet de l'art français à la même époque. (N. D. L. R.)



de progrès. Ne croyez pas, cependant, que le nombre infini de tableaux plébéiens, souvent médiocres, parfois détestables, qu'elle met au jour, soit pour rien dans ce jugement. Le goût du populaire m'est indifférent en soi, mais j'estime par-dessus tout la sincérité de nos jeunes peintres épris de la vie réelle et s'efforçant de rendre, avec une entière sincérité, au soleil ou à l'ombre, dans nos maisons ou en plein air, l'individualité de notre existence. Les époques précédentes ont laissé d'elles, dans leur peinture, une effigie un peu abstraite; la nôtre laissera sa ressemblance intégrale, précise, intime, absolue. Le signe démocratique qui marque les œuvres actuelles est un accident, mais l'énergie de l'observation et la franchise de la notation appartiennent spécialement à chaque artiste. Il s'agit, pour nous, de montrer toute chose et tout homme en sa réalité positive. L'idée qui ne peut s'incarner dans aucun fait humain nous est importune. Nous ne reconnaissons pour poignant que ce qui est positif. Les idéales douleurs de Chatterton ne nous émeuvent pas plus que les larmes de Niobé et les cris forcenés d'Andromaque, si Andromaque et Niobé ne sont pas des femmes et des mères reconnaissables à tous. Nous ne faisons pas l'aumône aux détresses archéologiques; nous n'entendons pas les supplications proférées dans une langue étrangère et lointaine, et nous ne pleurons pas pour des suppositions. Les hommes de génie sont rares, qui ont le pouvoir d'humaniser leur rêve, à l'exemple de Rembrandt fixant, dans une eau-forte sublime, le Christ éternel entouré de malades et de pauvres recrutés par les rues d'Amsterdam. Je ne crois pas, en tout cas, au génie des artistes qui ne sont pas humains, et je ne crois pas davantage à l'humanité des conceptions qu'on ne tire point de la vie.

FOURCAUD.

(La suite prochainement.)



LES LIVRES D'HEURES

DU DUC DE BERRY[1]

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE.)

VI. Découpures d'un livre d'heures du duc de Berry.



Un livre d'heures tout à fait analogue à celui de M. le baron Adolphe de Rothschild a dû subir le même sort que les célèbres Heures d'Étienne Chevalier. Des mains barbares l'ont dépecé, de telle façon qu'il en subsiste à peine quelques feuillets, aujourd'hui dispersés dans différentes collections. Nous en connaissons cinq par des chromolithographies insérées dans les Évangiles de Curmer. Voici les sujets représentés sur ces cinq feuillets :

1° Le Père éternel. — Au bas de la page, des anges jouent de différents instruments de musique. — Page 100 des Évangiles de Curmer.

2° La Vierge et saint Jean. — Au bas de la page, le duc Jean, à genoux, est présenté à Notre-Seigneur par saint Jean, son patron. — Page 345 des Évangiles.

3° Le Père éternel, au pied duquel intercèdent Jésus-Christ et la sainte Vierge. — Au bas de la page, Salomon reçoit la reine de Saba. — Page 346 des Évangiles.

4° Massacre des dix mille martyrs. — Au bas de la page, le massacre des Innocents. — Page 353 des Évangiles.

5° Groupe de confesseurs. — Au bas de la page, paysage au premier plan duquel sont trois moines. — Page 354 des Évangiles.

Le premier de ces feuillets avait été communiqué à Curmer par

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXIX, p. 97 et 281.

Mgr de Falloux, et les quatre autres par M. Schnetz, directeur de l'Académie de France à Rome[1].

Je serais assez enclin à rapporter au même manuscrit une page dont il y a une épreuve inachevée parmi les planches laissées en préparation par M. le comte Auguste de Bastard. On y voit un seigneur qui se met en voyage, accompagné d'une suite nombreuse ; une procession sort d'une porte fortifiée pour bénir les voyageurs ; au fond du tableau, deux hauteurs couronnées de châteaux. Cette miniature est à rapprocher de celle qui est au folio 288 v° des Petites heures du duc de Berry (ms. latin 18014 de la Bibliothèque nationale). Elle sert de frontispice à la prière qui est ordinairement intitulée : « Ad accipiendam viam suam in exitu domus, villæ, vel castri, vel loci officium ».

VII. Psautier latin-français du duc de Berry.

Ms. français 13091 de la Bibliothèque nationale.

La forme primitive du livre d'offices destiné aux laïques était un psautier, dans lequel le texte latin était parfois accompagné d'une version française. A ce type, dont peu d'exemples nous sont parvenus[2], appartient le volume qui forme le n° 13091 du fonds français, et qui vient incontestablement du duc de Berry, puisque le prince a mis sa signature à la fin, et que Flamel a tracé ces mots sur la première page :

Ce psaultier, qui est en latin et en françois, est à Jehan, filz de roy de France, duc de Berry et d'Auvergne, conte de Poitou, d'Estampes, de Bouloingne et d'Auvergne. Flamel.

Il consiste en 272 feuillets de parchemin, hauts de 250 millimètres et larges de 175. On y trouve, disposé sur deux colonnes, le texte latin et la version française des psaumes et des cantiques, avec les litanies des saints en latin.

1. *Appendice aux Évangiles,* 1864. Description des ornements, p. 79, 211, 220 et 223.

2. Samuel Berger, *la Bible française au moyen âge,* p. 321, 322, 342, 352, 371, 395, 396, 399, 402 et 432. Le dernier des psautiers en latin et en français que M. Berger ait décrits est un volume de la bibliothèque de Munich, dont il a bien déterminé l'origine, en l'attribuant à Isabelle de France, femme d'Édouard II, roi d'Angleterre; mais on ne saurait se prévaloir de ce que la fête de Pâques y est marquée au 27 mars dans le calendrier, pour rapporter l'exécution du manuscrit à l'année 1323. Pâques est mentionné au 27 mars dans la plupart des calendriers du moyen âge.

Ce volume a dû être fait pour le duc de Berry. En effet, les litanies (fol. 270) mentionnent les saints propres à l'église de Bourges : « Sancte Guillerme, sancte Vursine, sancte Austregisile, sancte Sulpici... » — En tête sont les images des prophètes et des apôtres ; cette suite de vingt-quatre tableaux, dont plusieurs sont inachevés, est considérée à bon droit comme un des chefs-d'œuvre de l'art français à la fin du XIVe siècle. Le psautier est, en outre, orné de huit peintures d'un tout autre style que celles du commencement. Cette différence de travail avait frappé les rédacteurs des anciens inventaires du duc de Berry, qui, en enregistrant le psautier latin-français, ne manquent pas de faire observer [1] qu'il y a, au commencement, plusieurs histoires de la main de maître André Beauneveu. Je ne reviendrai pas sur ce qui a été dit [2] de ce grand artiste, immortalisé par les éloges de Froissart. Je me borne à signaler une variante que présentent les différents inventaires : celui de l'année 1402 porte : *de la main maistre André Beaunepveu*, et ceux des années 1413 et 1416 : *de la main feu maistre André Beaunepveu*. En doit-on conclure qu'André Beauneveu vivait encore en 1402 et qu'il était mort avant la fin de l'année 1413? Je pose la question sans oser y répondre.

On trouvera dans la *Paléographie universelle* de Silvestre [3] le fac-similé de deux pages du psautier du duc de Berry : la note de Jean Flamel et le texte du fol. 239 v°.

VIII. Les belles grandes heures du duc de Berry.

MS. LATIN 919 DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

Le plus somptueux des volumes mentionnés sur les inventaires du duc de Berry est le livre d'heures qui fut estimé 4,000 livres tournois lors de l'ouverture de la succession, et qui est appelé tantôt *les belles grandes heures de monseigneur*, tantôt *unes très grans moult belles et riches heures* [4]. On comprend qu'il importe de déterminer à quel manuscrit doivent s'appliquer d'aussi pompeuses qualifications. Le docteur Waa-

1. Voy. l'article V des inventaires précédemment publiés.
2. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Paris*, p. 335. — Delisle, *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, p. 297 et 298. — Wauters, *Recherches sur l'histoire de l'école flamande de peinture avant et pendant la première moitié du XVe siècle*, premier fascicule, p. 55 et suiv. (Extr. des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 3e série, t. V, année 1883.)
3. Planche CXCV ; éd. de sir Fred. Madden, p. 541.
4. Voy. l'article XXIII des inventaires ci-dessus publiés.



gen[1], dans un ouvrage publié en 1839, avait, sur la foi de M. le comte de Bastard, admis qu'il s'agissait là du manuscrit latin 919 de la Bibliothèque nationale; mais depuis il est revenu sur cette opinion, et dans un ouvrage plus récent[2] il a essayé de démontrer que les Belles grandes heures du duc de Berry étaient, non pas le ms. latin 919, mais le livre d'heures possédé par Mgr le duc d'Aumale et dont il sera bientôt question.

Voyons donc quelles conditions doit remplir un manuscrit pour répondre à la description que les inventaires du xve siècle nous ont laissée des Belles grandes heures. L'expression *très grand* employée dans l'inventaire de l'année 1413 suffirait pour exclure un volume de la taille du manuscrit de Chantilly; mais elle est d'une merveilleuse justesse, si on l'applique au ms. 919 dont les dimensions sont tout à fait extraordinaires pour un livre d'heures : 397 millimètres sur 295. — Le même inventaire de 1413 nous apprend que les très grandes heures renfermaient les Heures de Notre-Dame, les sept psaumes, les heures de la Croix et du Saint-Esprit, un second texte des heures de la Passion et du Saint-Esprit, et enfin l'Office des morts. Il serait impossible de mieux définir le contenu du ms. 919, dans lequel nous trouvons, à la suite du calendrier (fol. 1-6) :

1° Les Heures de Notre-Dame (fol. 8-42 v°);

2° Les sept psaumes de la pénitence et les litanies des saints fol. 45-52);

3° Les petites heures de la Croix (fol. 53-55 v°), et les petites heures du Saint-Esprit (fol. 56-58);

4° Les grandes heures de la Passion (fol. 61-85 v°), et les grandes heures du Saint-Esprit (fol. 86-101);

5° L'office des morts (fol. 106-123 v°).

Un dernier détail lèverait tous les doutes qui pourraient encore rester dans notre esprit : le mot *flamine*, suivant l'inventaire, se lisait au commencement du second feuillet de l'office de Notre-Dame dans les très grandes heures du duc de Berry. Or le ms. 919 nous offre, au haut du deuxième feuillet des heures de Notre-Dame (fol. 9 du ms.), les mots *flamine sacro qui tecum...*

La démonstration ne saurait être plus rigoureuse. Une seule objection a été mise en avant par le docteur Waagen, c'est que l'inventaire parle de *grans histoires*, et que le ms. 919 ne renferme pas de peintures occupant des pages entières, mais seulement de petits tableaux n'ayant

1. *Kunstwerke und Künstler in Paris*, p. 338 et 339.
2. *Galleries and Cabinets of art of Great-Britain*, p. 249, note.

généralement guère plus de 100 millimètres de hauteur sur 90 de largeur. J'avoue que ces dimensions sont un peu exiguës pour de « grandes histoires »; mais il est évident que le ms. 919 ne nous est pas arrivé sans avoir subi de graves détériorations : plusieurs des feuillets dont il se compose portent les traces de l'injure du temps, et quelque désordre s'est introduit, de longue date, dans la façon dont les cahiers ont été assemblés; ainsi, pour ne citer qu'un exemple, les feuillets 67 et 68, qui contiennent les laudes des heures de la Passion, devraient précéder les feuillets 65 et 66, sur lesquels est copié l'office de prime. Enfin, on remarque çà et là des feuillets blancs dont la plupart ont dû être insérés à une époque relativement moderne, probablement pour remplacer des feuillets déchirés ou avariés. La disparition d'un certain nombre d'anciens feuillets me semble attestée par les lacunes qu'il est aisé de signaler dans une série de petites signatures qu'on observe au bas des pages depuis le feuillet 62 jusqu'au feuillet 101. C'est ainsi qu'on y chercherait vainement les signatures c I et IIII, d III, e II, f I, g I et IIII, h III. Comme le texte se suit sans interruption, il est permis de supposer que les feuillets enlevés étaient les uns blancs, les autres remplis par des peintures.

Quoi qu'il en soit, il me semble hors de doute que dans le ms. 919 nous devons voir les Belles grandes heures du duc de Berry, ce qui d'ailleurs est parfaitement d'accord avec l'inscription tracée en tête du volume par Jean Flamel : « Ces belles et notables heures fist faire très hault et très puissant prince Jehan, fils de roy de France, duc de Berry et d'Auvergne, conte de Poitou, d'Estampes, de Bouloingne et d'Auvergne, et furent parfaittes et acomplies en l'an de grace mil quatre cens et neuf. » Cette inscription nous fait connaître la date exacte de l'achèvement du ms. 919. Nous savons de plus, par l'inventaire de l'année 1413, que le livre dont nous nous occupons était « très notablement enluminé et historié de grans histoires de la main Jaquemart de Hodin et autres ouvriers de monseigneur. » Malheureusement, comme je l'ai expliqué, les grands tableaux du ms. 919 semblent avoir disparu, et il serait téméraire d'attribuer à Jaquemart de Hodin (ou probablement de Hesdin[1]) tout ou partie des peintures qui subsistent encore dans le volume.

Malgré les mutilations qu'il a subies, le ms. 919 doit encore exciter notre admiration par l'éclat des enluminures qui en ornent toutes les pages. C'est par centaines qu'il faut compter les formes diverses sous

1. Voy. mes *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, p. 302.

lesquelles se présentent l'écu fleurdelisé à la bordure engrêlée de gueules, l'ours et le cygne [1], le chiffre VE, et la devise : *Le temps vendra.* Toutes les marges sont couvertes de vignettes, de fleurs, de papillons, d'oiseaux, de quadrupèdes, d'anges, de démons et de figures grotesques que l'imagination des artistes a variés à l'infini. Il n'est pas une initiale dont l'intérieur et la bordure ne soient richement décorés; beaucoup renferment des bustes ou de petites scènes traitées avec un véritable talent. Outre les ornements du calendrier, qui, par le sujet et par le style, rappellent les ornements du calendrier d'un autre livre du duc de Berry (notre ms. latin 18014), il faut citer avec une recommandation particulière les tableaux, au nombre de vingt-huit, par lesquels s'ouvrent les différentes parties des offices. Deux de ces tableaux méritent d'être tout spécialement remarqués.

Le premier, sur le fol. 8, représente « le grand prêtre Isaschar repoussant, en présence du peuple, l'oblation de saint Joachim et de sainte Anne [2] ». Au-dessous du tableau, un grand D sert de cadre à une Vierge qui tient l'enfant Jésus dans ses bras. A côté, dans la marge, le duc de Berry, sous une riche draperie, est agenouillé, les mains jointes, avec un livre posé sur une prie-Dieu que recouvre une étoffe fleurdelisée à une bordure engrêlée de gueules.

L'autre tableau, que je tiens à citer, se voit sur le fol. 96, au commencement de sexte, dans l'office du Saint-Esprit. Le duc de Berry, accompagné de cinq personnages de sa maison ou de son conseil, se présente à la porte du paradis, dans lequel il va être introduit par saint Pierre, d'après l'ordre du Saint-Esprit.

Mentionnons encore sur les fol. 96, 97 et 98 de petits portraits du duc de Berry, à genoux sur son prie-Dieu.

Trois pages du ms. 919 (les fol. 8, 18 v° et 24) ont été reproduites en fac-similé dans l'ouvrage de M. le comte de Bastard [3]. Une quatrième (fol. 96) a été donnée dans la *Paléographie universelle* de Silvestre [4]. Le

1. On n'a pas encore découvert la raison qui avait décidé le duc de Berry à adopter pour insigne l'ours et le cygne, ce qui probablement formait un rébus et répondait au mot *Oursine*. Était-ce une allusion au nom de *Ursinus,* l'apôtre du Berry? — On n'a pas non plus expliqué le chiffre VE. Faudrait-il y voir la première et la dernière lettre du mot *Vrsine ?*

2. Je suis l'indication donnée par M. le comte de Bastard au bas d'une planche de son grand ouvrage.

3. Planches 255, 255 bis et 255 ter de la liste publiée en 1883 dans la *Bibliothèque de l'École des chartes.*

4. Planche 195; p. 544 du texte traduit par sir Frédéric Madden.

tableau de la naissance de la sainte Vierge a été gravé dans l'*Histoire de la peinture* du docteur Alfred Woltmann[1].

Le manuscrit 919 était conservé de toute ancienneté à la Bibliothèque du roi. Il figure sur les catalogues du XVIIe siècle, d'abord avec le n° 407, puis avec le n° 3662. Il était sans doute au château de Blois, du temps du roi Louis XII. Nous lisons, en effet, au bas du feuillet préliminaire, coté A : « Les heures du feu duc de Berry, *appartenant au roy Loys* XIIe ». Les derniers mots, que nous avons imprimés en italiques, ont été probablement tracés par Louis XII lui-même. L'inventaire des livres de François Ier, dressé en 1518, mentionne les grandes heures du duc de Berry, dans des termes qui ne laissent place à aucune espèce de doute : « Item les grandes et belles heures du feu duc de Berry, couvertes de veloux cramoisi à gros clous d'argent doré, et sont dedans ung sac de veloux tenné[2]. » Le volume a encore conservé sa couverture de velours cramoisi, et l'on distingue encore parfaitement la place des gros clous de vermeil.

IX. — Les très belles heures ou les petites heures du duc de Berry.

Ms. latin 18014 de la Bibliothèque nationale.

A l'article XXVI de l'inventaire me paraît correspondre l'un des plus beaux livres d'heures de la Bibliothèque nationale, le n° 18014 du fonds latin, qui, au mérite d'une parfaite exécution, joint l'avantage de nous être arrivé dans un état de fraîcheur irréprochable.

Ce livre d'heures, qui se compose de 290 feuillets, hauts de 214 millimètres et larges de 152, a longtemps passé pour avoir appartenu à Louis II, duc d'Anjou, depuis 1384 jusqu'en 1417. Une ancienne reliure, que Charles II, duc de Lorraine, fit renouveler en 1606, portait une inscription ainsi conçue : « Louys, roy de Hierusalem et de Sicile, duc d'Anjou, 1390. » Sur la foi d'une note qui mentionnait cette inscription, Gaignières, devenu possesseur du manuscrit, fit dorer sur le dos le titre : « Heures de Louis, duc d'Anjou, roy de Jérusalem. » C'est également sous le titre de : « Heures de Louis II, duc d'Anjou, roi de Jérusalem et

1. *Geschichte der Malerei*, I, 364.

2. *Catalogue de la bibliothèque de François Ier à Blois, en 1518, publié par* H. Michelant (Paris, 1863, in-8°), p. 42 — Un article semblable à celui qui vient d'être transcrit, se lit dans l'inventaire des livres transférés de Blois à Fontainebleau en 1544.

de Sicile, » qu'elles ont été décrites dans le *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. le duc de La Vallière*[1], et, ce qui est plus étonnant, dans la *Paléographie universelle* de Silvestre et Champollion[2].

Rien ne semble justifier la tradition du XVIIe et du XVIIIe siècle qui vient d'être rapportée. On chercherait vainement dans le ms. 18014 une particularité propre à un membre de la maison d'Anjou. Tout se réunit, au contraire, pour montrer qu'il a été copié et enluminé pour Jean, duc de Berry. Les armes de ce prince y sont peintes dans de grandes initiales au moins une trentaine de fois; sa figure, plus ou moins reconnaissable, y revient dans une dizaine de tableaux. Une place d'honneur a été réservée à ce qui concerne saint Jean : par exemple, l'invocation à saint Jean, qui se lit au fol. 104, et, mieux encore, les heures de saint Jean, qui n'occupent pas moins de vingt-six pages et qui sont ornées de huit grandes peintures.

Le ms. 18014 est donc incontestablement un livre de Jean, duc de Berry. Voici maintenant les raisons qui me font croire qu'il doit être identifié avec l'article XXVI des inventaires.

Les très belles heures, richement historiées, auxquelles est consacré l'article XXVI des inventaires, doivent se reconnaître aux traits suivants ;

1° On y voyait en tête un « kalendrier très richement historié des epistres de saint Pol, de l'ancien et nouvel Testament » ;

2° A la suite du calendrier venaient « pluseurs enseignemens escripz en françois de bien et honnestement vivre selon Dieu » ;

3° Le commencement des Heures de Notre-Dame était décoré « d'une anonciacion et de pluseurs appostres à l'entour » ;

4° A la fin du volume se lisait « une oroison escripte en latin qui se commence *Sancta crux* ».

Or, si nous ouvrons le ms. 18014, nous y trouverons :

1° Sur les six premiers feuillets, un calendrier dont chaque page nous offre trois petits sujets inspirés l'un par un texte de saint Paul, les deux autres par des textes attribués à un prophète ou à un apôtre. Ainsi, au haut de la page du mois de janvier, saint Paul est figuré prononçant ces paroles de l'épître aux Hébreux : « Qui omnia creavit Deus est. » Au bas de la même page, Jérémie et saint Pierre déroulent des banderoles sur lesquelles on lit : « Patrem invocabitis qui terram fecit et condidit celos »,

1. Première partie, t. Ier, p. 96.

2. L'éditeur anglais, sir Frédéric Madden, a entrevu la méprise de Champollion. Voy. *Universal palæography* (London, 1850, in-8°), t. II, p. 529 et 531. — Le docteur Woltmann a encore tout récemment attribué à Louis, duc d'Anjou, le ms. 18014 ; voy. *Geschichte der Malerei*, I, 365.

et : « Credo in Deum, patrem omnipotentem, creatorem celi et terre ».

2° Immédiatement après le calendrier, une pièce en français, intitulée : « Ci après s'ensuit l'estimeur du monde qui enseigne et entroduit tout homme à bien et honnestement vivre selon Dieu. »

3° Au commencement des Heures de Notre-Dame, sur le fol. 22 recto, l'image de l'Annonciation, avec une bordure dont les différents compartiments sont remplis par les figures des apôtres.

Pour ces trois particularités il existe donc une parfaite concordance entre le ms. 18014 et l'article XXVI des inventaires.

Pour que l'identité fût absolument démontrée, il faudrait rencontrer à la fin du ms. 18014 une oraison latine commençant par les mots *Sancta crux*. C'est en vain qu'on l'y chercherait : mais rien n'empêche de supposer qu'il manque à la fin du ms. 18014 un cahier sur lequel commençait en belle feuille l'oraison *Sancta crux*. Les trois autres particularités me semblent assez caractéristiques pour rendre mon hypothèse très vraisemblable, et pour faire considérer le volume comme répondant à l'article XXVI des inventaires. Puisque cet article se trouve sur l'inventaire de l'année 1402, il en faudrait conclure que le ms. 18014 était exécuté à cette date. Je dois faire observer que nulle part on n'y trouve les ours et les cygnes, le chiffre VE et la devise LE TEMPS VENDRA, que nous offrent à profusion les bordures de certains manuscrits du duc de Berry.

Le rédacteur du catalogue de La Vallière n'a point commis d'exagération en disant que les 113 miniatures de cet élégant volume sont « d'une beauté parfaite ». On peut voir le jugement que le docteur Waagen[1] a porté sur plusieurs d'entre elles. Celle qui représente saint Louis sur son lit de mort (fol. 16) a été reproduite dans la *Paléographie universelle*, planche 191.

X. Les belles heures très bien et richement historiées du duc de Berry.

Collection de M. le baron Edmond de Rothschild.

Le beau livre d'heures du duc de Berry que possède aujourd'hui M. le baron Edmond de Rothschild appartenait jadis à M. le baron d'Ailly. Je lui ai consacré, en 1880, une notice détaillée[2], dans laquelle j'ai établi qu'il était désigné sur les inventaires des années 1413 et 1416[3], par les

1. *Kunstwerke und Künstler in Paris* (Berlin, 1839, in-8°), p. 337 et 338.
2. *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, p. 283-293.
3. Voy. les extraits précédemment publiés, article XXIV.

mots « unes belles heures très bien et richement historiées », qu'il fut estimé 875 livres tournois lors de l'ouverture de la succession du duc de Berry, et que la reine de Sicile, Yolande d'Aragon, se l'appropria, en payant le prix réduit de 300 livres tournois.

Ce volume, orné de 172 peintures, a été spécialement fait pour le duc de Berry : cela résulte de la présence sur plusieurs feuillets des armes du prince, avec les ours, les cygnes et la devise *Le temps vendra*. Nous avons de plus le témoignage de Jean Flamel, qui a tracé sur le premier feuillet les mots :

> Ces heures fist faire très excellent et puissant prince Jehan, fils de roy de France, duc de Berry et d'Auvergne, conte de Poitou, d'Estampes, de Bouloingne et d'Auvergne. J. FLAMEL.

XI. LES TRÈS BELLES HEURES TRÈS RICHEMENT ENLUMINÉES DU DUC DE BERRY.

MS. 11060 DE LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE A BRUXELLES.

Pour ce volume, comme pour le précédent, je me permets de renvoyer à une notice spéciale que j'ai publiée en 1880[1]. Je crois y avoir démontré que le manuscrit de Bruxelles, dans lequel les enlumineurs ont semé à profusion les marques du duc de Berry (les armes, le chiffre VE, les cygnes et les ours), est celui que l'auteur de l'inventaire de l'année 1402 appelle « unes très belles heures, très richement enluminées et ystoriées de la main Jaquemart de Odin[2]. »

Il me semble inutile de revenir sur les raisons que j'ai invoquées pour attribuer à Jaquemart de Hosdin, ou de Hesdin, les peintures du manuscrit de Bruxelles, à l'exception du portrait du duc Jean et de l'image de la Vierge[3], qui sont au commencement du volume et qui m'ont paru l'œuvre d'André Beauneveu.

Il est encore indispensable de recourir aux observations que M. Marchal[4] et M. Wauters[5] ont présentées sur les miniatures du manuscrit 11060 de Bruxelles.

1. *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, p. 295-303.
2. Article XXII des extraits d'inventaires précédemment publiés.
3. Le tableau de la Vierge a été gravé par Ch. de Brou dans le *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque royale des ducs de Bourgogne* (Bruxelles, 1842), t. Ier, en regard de la p. LXXXIX.
4. *Notice sur un livre d'heures qui appartenait à Jean le Magnifique, duc de Berry...*; dans les *Bulletins de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Bruxelles*, tome XI, première partie, 1844, p. 407-424.
5. *Recherches sur l'histoire de l'école flamande de peinture avant et pendant*

XII. Les très riches heures du duc de Berry.

Collection de Monseigneur le duc d'Aumale.

J'arrive au roi des livres d'heures du duc de Berry, à l'incomparable volume qui brille au premier rang parmi les merveilles de tout genre que M[gr] le duc d'Aumale a rassemblées dans son château de Chantilly. De longues études seraient nécessaires pour pouvoir en bien faire comprendre la constitution et apprécier les peintures et les ornements. Je renonce donc à compléter et à contrôler la description qu'en a donnée le docteur Waagen[1], et je ne reproduirai pas même les hypothèses que ce savant critique a proposées pour déterminer la part qui revient à différents artistes dans la décoration de cet admirable manuscrit.

Le point essentiel à constater ici, c'est que, si l'écriture de tout le volume est uniforme, les peintures appartiennent à deux époques assez éloignées l'une de l'autre. Beaucoup de tableaux ont été certainement exécutés du temps et d'après les instructions du duc de Berry; mais il y en a un certain nombre qui ne sauraient être antérieurs au milieu du xv[e] siècle. Ce n'est pas le seul exemple que nous ayons d'un beau livre commencé pour le duc de Berry et terminé, après une longue interruption de travail, pour un autre prince. Tel est le fameux Josèphe (ms. français 247 de la Bibliothèque nationale), dont les trois premières miniatures avaient seules été faites du temps du duc Jean, et dont les onze dernières furent exécutées sous le règne de Louis XI, par Jean Fouquet, pour le compte de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours.

Dans le manuscrit de Josèphe, la partie complémentaire, due au pinceau du grand artiste tourangeau, a éclipsé les morceaux qu'avait produits l'enlumineur du duc de Berry. Il en est tout autrement du livre d'heures possédé par M[gr] le duc d'Aumale. Si toutes les peintures de ce livre sont exquises, la supériorité des pages achevées au commencement du xv[e] siècle est incontestable. Dans beaucoup de manuscrits nous avons l'équivalent des peintures qu'on a ajoutées vers le milieu du xv[e] siècle aux Heures de Chantilly; mais rien n'est supérieur aux tableaux de la partie primitive, ni pour l'élévation de la pensée, ni pour l'originalité de la composition, ni pour la délicatesse de l'exécution.

A défaut d'une description dont les éléments me manquent et qui,

la première moitié du xv[e] *siècle,* premier fascicule, p. 57. (Extrait des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique,* 3[e] série, t. V, N° 2, 1883.)

1. *Galleries and Cabinets of art in Great-Britain,* p. 248-259.



dans tous les cas, serait fort insuffisante, je renvoie aux héliogravures que la libéralité du propriétaire a permis à M. Dujardin d'exécuter pour la *Gazette* et qui donneront des originaux une idée aussi exacte qu'on peut l'attendre d'une reproduction en noir. Sans sortir de la série primitive, nous avons choisi des tableaux appartenant à des genres différents, et qui, selon toute apparence, ne doivent pas être attribués à un seul et même artiste.

La peinture qui occupe le fol. 25 verso du manuscrit représente les principales scènes du paradis terrestre : la tentation d'Ève par le serpent, la séduction d'Adam, la condamnation d'Adam et d'Ève, enfin l'expulsion du paradis. Dans ce tableau, dont la conception contraste avec la banalité trop ordinaire à l'imagerie du moyen âge, tout est traité avec un goût, une expression de sentiment et une habileté de main qui dénotent un artiste de premier ordre.

Il faut encore plus admirer le tableau de la Présentation qui est au fol. 54 verso. Il eût été difficile de mieux disposer les groupes, de donner plus de vie aux personnages, de les draper avec plus d'ampleur et de tirer un meilleur parti des détails d'une architecture à la fois simple et majestueuse.

Chacune des douze peintures qui ornent le calendrier mériterait d'arrêter longtemps notre attention. Nous en avons fait graver trois, celles des mois de juin, d'octobre et de décembre, d'après lesquelles on pourra apprécier l'exquise perfection du travail. L'art du moyen âge n'a rien produit de plus achevé que le tableau des faucheurs et des faneuses, que celui des deux paysans, dont l'un herse la terre et l'autre jette la semence, que celui du sanglier déchiré par des chiens dans une clairière de forêt. L'intérêt de ces peintures est encore singulièrement relevé par les représentations de châteaux qui en forment les derniers plans, et qui, prises isolément, constituent des documents topographiques et archéologiques d'une valeur tout à fait exceptionnelle. Il semble difficile, en effet, de ne pas reconnaître le Palais et la Sainte-Chapelle sur le tableau du mois de juin, le Louvre sur celui du mois d'octobre, et le château de Vincennes sur celui du mois de décembre. Tout porte à croire que nous avons une vue de Mehun-sur-Yèvre, dans un autre tableau, sur lequel la bannière du duc de Berry est arborée au haut des tours d'un château.

Beaucoup d'autres pages sont de nature à piquer la curiosité des antiquaires. Je leur signalerai notamment, au fol. 194, une vue du Mont-Saint-Michel, qui est à rapprocher de celle qui orne à la Bibliothèque nationale le livre d'heures de Pierre II, duc de Bretagne[1].

1. Ms. latin 1159. — Une médiocre reproduction de la miniature du livre de



LE PARADIS TERRESTRE
.ture des Grandes Heures du duc de Berry
(Bibliothèque de Mgr le duc d'Aumale

Héliog. Dujardin

Imp. Eudes



LE PARADIS TERRESTRE.
Miniature des Grandes Heures du duc de Berry
(Bibliothèque de Mgr le duc d'Aumale)

Gazette des Beaux-Arts

Heliog. Dujardin.

Imp. Eudes

Après avoir admiré un tel chef-d'œuvre, il faut rechercher les mentions qui en peuvent exister dans les anciens inventaires, en partant de ce fait incontestable, que beaucoup des pages destinées à recevoir des peintures étaient encore en blanc, au moment de la mort du duc de Berry. La question peut donc se poser ainsi : L'inventaire dressé après le décès du duc de Berry mentionne-t-il un livre d'heures inachevé? Si nous ouvrons le gros registre de la bibliothèque Sainte-Geneviève, que les exécuteurs testamentaires du duc Jean ont fait dresser en 1416, nous y lisons : « Item en une layette plusieurs cayers d'unes très riches heures que faisoient Pol et ses frères, très richement historiez et enluminez, prisez cinq cens livres tournois. » Aucun autre livre d'heures inachevé ne figure sur l'inventaire, et pour qu'un livre encore incomplet fût évalué 500 livres tournois, il fallait qu'il se présentât dans des conditions tout à fait extraordinaires. Lors de la prisée à laquelle furent soumis les livres du feu duc de Berry, deux articles seulement furent estimés plus de 500 livres tournois : « Les très riches heures », aujourd'hui ms. latin 919 de la Bibliothèque nationale, qui furent évaluées 4,000 livres, et les heures très bien et richement historiées, aujourd'hui propriété de M. le baron Edmond de Rothschild, qui furent évaluées 875 livres tournois. Encore, pour arriver à ces chiffres de 4,000 et de 875 livres, avait-on fait entrer en ligne de compte l'or, les balais et les perles des pipes et des fermoirs. Un livre inachevé et non relié, qu'on estimait 500 livres, était nécessairement l'une des œuvres d'art les plus précieuses de la succession du duc de Berry. C'était, n'en doutons pas, le volume qui devait être achevé un demi-siècle plus tard, et auquel était réservé l'honneur d'entrer, au XIXe siècle, dans les collections de Mgr le duc d'Aumale.

L'article d'inventaire qui vient d'être cité fournit un très précieux renseignement pour l'histoire de la peinture. Si, comme j'en suis convaincu, le livre de Chantilly est celui que l'auteur de l'inventaire appelait *unes très riches heures que faisoient Pol et ses frères,* nous pouvons attribuer à un artiste déterminé et connu une notable partie d'une œuvre magistrale du commencement du XVe siècle.

Pol de Limbourg et ses deux frères étaient au service du duc de Berry, auquel ils offrirent des étrennes le 1er janvier 1411 (nouveau style). On trouva dans la succession du prince un faux livre, que le rédacteur de l'inventaire désigne ainsi : « Item un livre contrefait, d'un pièce de bois peinte en semblance d'un livre, où il n'a nulz fueillez ne riens escript,

Pierre II se trouve en regard de la page 268 dans le volume intitulé *Saint-Michel et le Mont-Saint-Michel,* par Mgr Germain, Brin et Corroyer (Paris, 1880, grand in-8°).

couvert de veluyau blanc, à deux fermoers d'argent dorez, esmaillez aux armes de monseigneur, lequel livre Pol de Limbourc et ses deux frères donnèrent à mon dit seigneur aux estraines mil CCCC et dix, prisé XL sous parisis, valant L sous tournois [1]. » Pol s'était établi à Bourges, où le duc lui avait donné une maison, que le roi Charles VII céda en 1434 au duc de Bourbon, malgré les prétentions d'André le Roi, second mari de la femme de Pol de Limbourg[2].

On voit bien dans quelles conditions le livre dont nous nous occupons se trouvait à la mort du duc de Berry, mais il est encore assez difficile d'expliquer comment il fut achevé. Tout cependant porte à croire que les peintures complémentaires furent commandées par un prince ou une princesse de la maison de Savoie. M[gr] le duc d'Aumale, qui a trouvé à Gênes le livre dont il s'agit, y a remarqué sur plusieurs pages les armes de Montferrat et de Savoie; ce qui lui a rappelé que Bonne de Berry, fille du duc Jean, mariée à Amédée VII, comte de Savoie, avait eu une fille, Jeanne de Savoie, qui épousa en 1407 Jean-Jacques Paléologue, comte d'Aquasana, fils de Théodore Paléologue, marquis de Montferrat[3].

Nous savons d'ailleurs que différents livres du duc de Berry ont été portés en Savoie. Outre les deux livres d'heures aujourd'hui conservés à la bibliothèque de l'université de Turin, dont j'ai eu l'occasion de parler dans cette notice, je puis encore citer un exemplaire de l'ouvrage du roi Modus qui se conserve aux archives d'État à Turin[4] et à la fin duquel le duc a écrit ces mots : « Ce livre est au duc de Berry : JEHAN. »

Les livres d'heures dont il vient d'être question ne formaient qu'une petite partie de la librairie du duc de Berry. Les anciens inventaires nous apprennent, en effet, qu'elle se composait d'un peu plus de trois cents volumes. Je crois pouvoir en ce moment fixer à 89 le nombre des manuscrits du duc de Berry dont l'existence actuelle a été reconnue. Il y en a :

71 en France, savoir : 57 à la Bibliothèque nationale, 7 à la bibliothèque de Bourges, 4 chez M[gr] le duc d'Aumale, 1 au grand séminaire de Sois-

1. Ms. de Sainte-Geneviève, fol. 164 v°, article 1030.

2. Acte du 1[er] février 1434 (nouv. style), cité par Wauters, *Recherches sur l'histoire de l'école flamande de peinture avant et pendant la première moitié du xv[e] siècle,* premier fascicule, p. 60. (Extrait des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique,* 3[e] série, t. V, année 1883.)

3. Waagen, *Galleries and Cabinets of art in Great-Britain,* p. 249.

4. Petro Vayra, *Il museo storico della casa di Savoia* (Turin, 1880, in-8°), p. 15-36. — *Catalogo degli oggetti componenti la mostra di arte antica* (Torino, 1880), p. 77.

sons, 1 chez M. le baron Adolphe de Rothschild et 1 chez M. le baron Edmond de Rothschild.

10 en Angleterre : 6 au Musée britannique, 2 à Ashburnham-Place, 1 à Cheltenham et 1 à Norford.

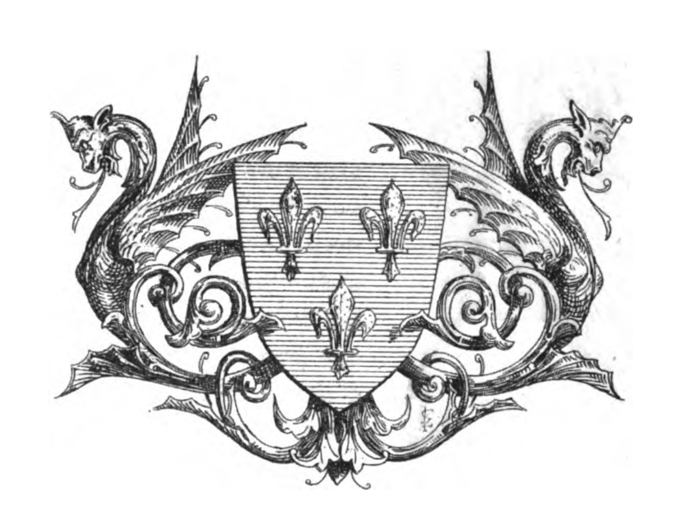
3 en Italie : 2 à la bibliothèque de l'université de Turin, et 1 aux Archives d'État de la même ville.

3 en Belgique, à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

1 en Hollande, à la Bibliothèque royale de la Haye.

Espérons que de nouvelles découvertes remettront encore en lumière un certain nombre des livres que le duc de Berry avait rassemblés, et qui nous donnent une si haute idée de l'art des calligraphes et des enlumineurs à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe.

LÉOPOLD DELISLE.



MICHEL COLOMBE



On a beaucoup écrit sur Michel Colombe. Cependant, tous les points de la biographie du grand artiste sont loin encore d'être éclaircis. Et d'abord où est-il né? Quelle foi faut-il ajouter aux prétentions réciproques des Bretons et des Tourangeaux? Les derniers, nous le savons bien, peuvent à bon droit invoquer le séjour prolongé du maître parmi eux, car c'est de l'atelier de la rue des Filles-Dieu, à Tours [1], que sont sortis les immortels chefs-d'œuvre créés entre les années 1473 et 1512. Là, Michel Colombe a vécu durant la partie véritablement active de son existence, et l'on peut ajouter que sa famille la plus proche semble également, de bonne heure, fixée sur les bords de la Loire. Mais tous ces arguments, en définitive, ne peuvent arriver à établir qu'une présomption et notre époque, avec juste raison, a pris l'habitude de demander davantage.

1. Une pièce de l'année 1501, publiée par le docteur Giraudet (*Nouveaux documents sur Jehan Juste et Michel Colombe,* 1877), parle d'une « maison avec cour et jardin, hors la ville de Tours, *en la rue des Filles-Dieu,* au fief du doyen et chapitre de l'église de Tours, *joignant d'un côté aux maison et jardin de Michel Colombe,* et par devant au pavé de ladicte rue, etc. ».

Les Bretons, de leur côté, font valoir une inscription où il est dit que « *l'an mil cinq cents cinq, Michel Colomb, sculpteur, natif de l'evesché de Saint-Paul de Léon, de l'exprès commandement d'Anne, reine de France et duchesse de Bretagne, a commencé dans cette maison* (le couvent des Carmes) *le tombeau de François II, duc de Bretagne, son père.* » Seulement la rédaction de ce texte a généralement paru bien moderne et le fait de se trouver dans le manuscrit de Fournier, ingénieur du XVIIIe siècle, qui a laissé une *Histoire lapidaire de la ville de Nantes* où figurent beaucoup de monuments assez peu authentiques, n'est pas étranger à la réserve manifestée à son sujet. La forme faisait tort au fond et l'on suspectait l'exactitude d'un renseignement ainsi jeté dans la circulation. Et pourtant Fournier n'avait fait qu'abréger une inscription en vingt lignes, autrefois placée non sur le monument lui-même, fort mal disposé pour cela, mais tout à côté, contre le mur septentrional de l'église. Gaignères, à qui rien n'échappait, s'était empressé d'en prendre copie, à la fin du XVIIe siècle, et il eût suffi d'avoir recours à lui pour trancher une question agitée depuis si longtemps. On eût alors constaté que, suivant un témoignage respectable, Michel Colombe était bien réellement « originaire de l'évesché de Léon en Bretagne[1] ».

C'est, en effet, par ces mots que se termine le document épigraphique auquel nous faisons allusion. Si sa date est postérieure à celle du tombeau, il n'en mérite pas moins toute créance, car les pères carmes, dont la main est facilement reconnaissable, savaient évidemment à quoi s'en tenir sur la nature du renseignement qu'ils transmettaient au public. L'évêché de Léon est, du reste, trop éloigné de Nantes pour que les regards se fussent tournés de ce côté sans motifs; d'où la preuve nouvelle que la vérité seule et non la flatterie ont fait tenir le langage rapporté plus haut.

Dans une lettre écrite par Jean Perréal en 1511, il est dit que Michel Colombe pouvait compter à cette date environ quatre-vingts ans[2]. Nous ne sommes donc pas embarrassés pour indiquer très approximativement quand est né le célèbre sculpteur. Mais il n'en est pas de même par rapport à sa famille, au milieu dans lequel s'est écoulée son enfance. La Bretagne abondait alors en tailleurs d'images et rien n'empêche qu'il ait reçu les premières leçons de son art à la maison paternelle. Cette conjecture nous semble d'autant plus vraisemblable qu'autrement on ne s'expliquerait guère comment il fut amené, vers l'an 1445, à partir pour la Bour-

1. *Note sur l'origine de Michel Colombe,* par A. Ramé, dans le *Bulletin des travaux historiques,* 1883.

2. Leglay, *Analectes historiques,* 1er fascicule, 1838.

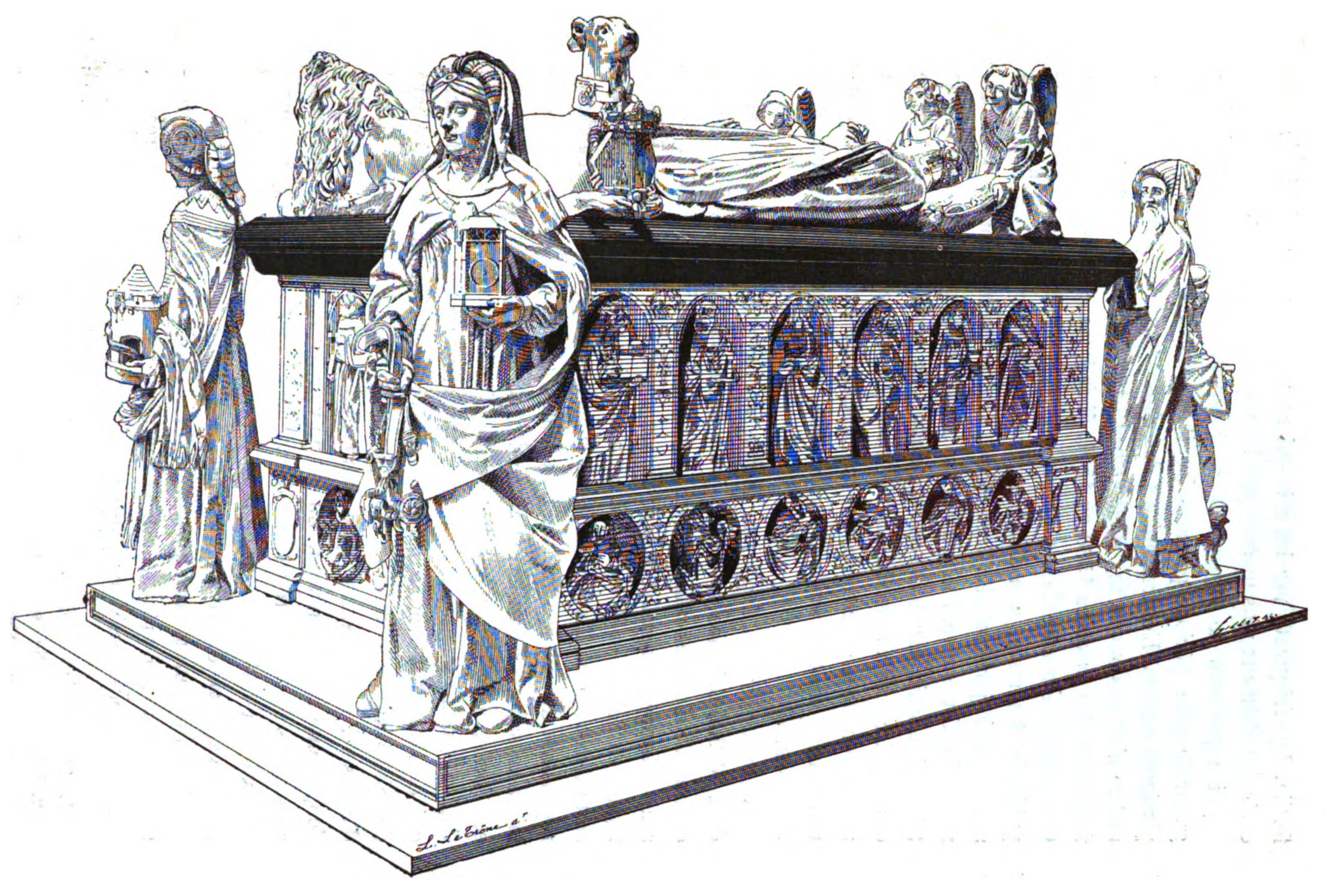
gogne. Les grands travaux exécutés à Dijon depuis un demi-siècle avaient surtout du retentissement dans les ateliers, et, si Colombe en a entendu parler d'aussi bonne heure, c'est qu'il a été favorisé par les conditions de sa naissance.

Quoi qu'il en soit, nous ne connaissons pas, dans l'histoire de la sculpture en France, un moment plus solennel que celui où notre jeune Breton, à peine reposé de son long voyage, vint contempler à la Chartreuse de Dijon l'admirable tombeau de Philippe le Hardi. On ne saurait nier, en effet, que les successeurs de Claux Sluter n'aient montré peu d'aptitude à élargir la voie ouverte par le maître. Au bout de soixante ans, non seulement les choses n'étaient pas plus avancées qu'au début, mais elles avaient même rétrogradé quelque peu. C'est ce que montre le tombeau de Jean sans Peur, achevé vers 1472. Sous tous les rapports il est bien inférieur au précédent, et son auteur, Jean de la Vuerta, ne saurait passer que pour un imitateur consciencieux.

Dans ces conditions, nous ne voyons pas comment on pourrait faire honneur à Claux de Vouzonne et à Antoine le Moiturier, dit Anthoniet[1], des progrès de Michel Colombe. Tous les maîtres n'ont pas une grande influence sur leurs élèves et, d'ailleurs, il est à croire que le second, vu son âge, doit simplement être considéré comme un camarade d'atelier[2]. Mais ce que des hommes étaient incapables de faire, la vue des merveilles dues au ciseau de Claux Sluter l'opéra. Devant un art tout nouveau, qui se faisait remarquer par le naturel des attitudes, l'expression des visages, le gras du modelé, la souplesse des draperies, Colombe sentit subitement s'éveiller son génie. Que l'occasion se présentât seulement et lui aussi il fournirait une glorieuse étape. Toutefois, ce n'est pas en Bourgogne où les germes de la Renaissance avaient été déposés, que le mouvement, ralenti un instant, reprendra vie et se continuera. Les yeux si longtemps fixés sur Dijon vont se reporter sur la ville de Tours, habilement choisie par Colombe comme un meilleur centre d'action, dans un pays riant et

1. Suivant M. de Laborde (*les Ducs de Bourgogne,* I, 580), Claux de Vouzonne serait le même que Claux de Werne; mais cette opinion est repoussée par M. Rousseau (*la Sculpture flamande et wallonne,* 1877), qui restitue en outre, d'après les archives de la Côte-d'Or, son vrai nom au dernier, Nicolas Van de Werve. Dans tous les cas, nous savons que Claux de Vouzonne était neveu de Claux Sluter, sous les ordres duquel il travailla (1404-1411) au tombeau de Philippe le Hardi. Quant à Anthoniet, il appartenait à une autre génération, et son nom apparaît pour la première fois, en 1461, dans les comptes de la sépulture du duc Jean.

2. Michel Colombe nous dit seulement que, durant son séjour à Dijon, il connut Claux et Anthoniet, « souverains tailleurs d'ymaiges ».



TOMBEAU DE FRANÇOIS II ET DE MARGUERITE DE FOIX, A NANTES, PAR MICHEL COLOMBE.

fertile, déjà fréquenté par les rois qui ne tarderont pas à bâtir de tous côtés des châteaux plus magnifiques les uns que les autres.

Bien que nous ne soyons renseigné par aucun document sur la longueur de cette période préparatoire, il est probable que sa durée fut de plusieurs années. L'ordre habituel des choses veut, en effet, que le jeune maître n'ait pas ouvert un atelier avant l'âge de trente ans, ce qui nous fait descendre jusqu'en 1560 ou 1561. Mais à peine était-il installé que l'incomparable beauté de ses œuvres le mettait en possession de la faveur publique. Du reste, afin d'établir plus rapidement sa réputation, nous savons par le jurisconsulte Brèche que, dans la première partie de sa carrière, il quitta souvent la pierre et le marbre pour prendre l'argile[1]. Son talent s'essayait sans doute sur des statues de saints ou quelques-uns de ces sépulcres si à la mode au xv[e] siècle. Seulement la fragilité de la matière employée a été cause d'une destruction trop générale, et vainement chercherait-on aujourd'hui le moindre spécimen de ces précieuses créations.

Comme preuve à l'appui de ce que nous avons dit sur la réputation dont Michel Colombe se trouva jouir de bonne heure, il faut citer la commande d'un bas-relief qui lui fut faite par Louis XI, en 1472. Le roi avait échappé à un grand danger durant une chasse aux environs de Mortagne, en Poitou, et il voulait, à cette occasion, être représenté dans une sorte d'ex-voto où l'on verrait à ses côtés l'archange saint Michel à cheval repoussant un sanglier furieux. En somme, c'était quelque chose d'analogue au saint Georges terrassant le dragon qu'il exécuta vers la fin de ses jours, à la demande du cardinal d'Amboise, pour le château de Gaillon. Aussi regrettons-nous d'autant plus l'œuvre néfaste des protestants qui, en 1569, brisèrent ce marbre, conservé depuis l'origine dans l'abbaye de Saint-Michel-en-l'Herm[2]. A tous les points de vue il eût été intéressant d'opposer l'une à l'autre deux compositions que séparait un intervalle de quarante années environ. On eût pu voir les changements accomplis, constater s'il y avait progrès ou décadence, et porter enfin un jugement plus sain sur un artiste qui ne nous est bien connu, en réalité, que dans les dernières années de son existence.

Bien que fournis par un historien de la fin du xviii[e] siècle[3], les renseignements qui précèdent n'en méritent pas moins toute créance. D'ailleurs, nous possédons presque un moyen de contrôle dans l'acte par

1. *Archives de l'art français*, 2[e] série, t. I[er], p. 296.

2. En face de l'île de Ré, un peu au sud de Luçon.

3. René Moreau, official de Luçon, cité par Benjamin Fillon dans ses *Lettres à M. de Montaiglon*, p. 16 et suivantes.

lequel Saturnin François, « maistre paintre de Tours[1] », reconnaît et confesse « avoir eu et receu, tant en son nom privé ques nom de maistre Michiel le tailleur d'imaiges, absent, la somme de dix neuf escuz pour les patrons en natural de la sépulture révéreni père en Dieu, monsieur Loys Rohault, quand vivoit évesque de Malezais[2]. » Pour que, dans la partie la plus reculée du bas Poitou, on songeât en 1480 — car c'est la date de l'acte indiqué — à faire appel au talent de Michel Colombe, il fallait évidemment que la renommée du grand sculpteur ait pu, d'une façon quelconque, pénétrer aussi loin. Or tout s'explique avec le don royal fait à l'abbaye de Saint-Michel-en-l'Herm. Sous peine de demeurer en arrière, « messire Loys du Bois, chevalier, seigneur du Plesseis, et noble Jehan Rohault, escuyer, seigneur de la Rousselière, ou pais de Poictou », proches parents sans doute du défunt évêque de Maillezais, ne pouvaient imprimer à leur choix une direction différente. Un contrat par-devant notaire fut donc signé avec le chef de l'école de Tours qui, très probablement, devançant Paganino et son tombeau de Charles VIII[3], s'engagea à faire un monument en terre cuite relevée de couleurs. C'est du moins ce que semble indiquer, dans l'acte en question, la présence d'un peintre tel que Saturnin François. Mais, nous ne savons pourquoi, les choses ne dépassèrent jamais l'exécution d'un simple modèle.

Comme on le suppose bien, la ville de Tours, où Colombe résida durant quarante ans, ne laissa pas à d'autres le privilège de l'admiration qu'excitait une manière toute nouvelle de comprendre la sculpture. Sa richesse qui, dans les derniers temps, avait pris une extension considérable, grâce à l'introduction de certaines industries et au voisinage de la cour, lui permettait, d'ailleurs, de ne pas s'en tenir uniquement à des éloges. Elle pouvait figurer, soit directement, soit par quelques-uns de ses plus opulents citoyens, sur la liste de ceux qui ne négligeaient pas une aussi bonne occasion de faire preuve de goût et de magnificence. Il serait donc injuste de juger le passé par le présent et les malheurs des guerres civiles, qui ont tout détruit, ne doivent pas faire oublier la part de chacun dans le grand mouvement de la Renaissance.

Sur le point qui nous occupe, toutefois, nos renseignements sont jusqu'ici fort incomplets, car c'est à peine s'ils permettent d'ajouter aux

1. Probablement le père de Bastien François, petit-neveu par alliance de Michel Colombe.

2. *Documents relatifs aux œuvres de Michel Colombe,* publiés par Benjamin Fillon. 1865, in-4°, p. 3.

3. Voir ce que nous avons dit du tombeau de Charles VIII dans notre deuxième volume de *la Renaissance en France,* p. 83.

ouvrages de Colombe une statue et un bas-relief. La première, qui était en terre cuite et représentait saint Maur, se voyait on ne sait où; quant au second, au contraire, sa place dans l'église Saint-Saturnin est parfaitement déterminée. Un contemporain, Thibault Lepleigney, en a laissé la description suivante, qui supplée dans une certaine mesure à l'absence de l'original : « Je ne veux pas oublier, dit-il, de faire mention du *Trépassement de la glorieuse vierge Marie,* qui est le plus riche tableau (lisez retable) qui soit en France. Il est tout de marbre et est estimé par les bons maistres et ouvriers qui ont veu ledit tableau le mieulx fait qu'ilz aient jamais veu; car ledit tableau est fait selon le naturel, et diroit-on proprement qu'il ne reste que la parolle tant les choses sont bien faictes. Ledict tableau est tout painct d'or et d'azur ; celuy qui le fist s'appelloit Michel Coulombe, estimé le plus savant de son art qui fust en chrestienté. Ledict tableau est toujours ouvert aux bonnes festes et ne se montre aultrement[1]. »

Lepleigney était donc frappé, comme nous le sommes nous-même, de la vie extraordinaire que respirent les figures de Colombe. C'est par là que le grand sculpteur se distingue surtout des imagiers du moyen âge. Claux Sluter avait donné l'exemple, mais le maître assurément se trouve dépassé. Ajoutons que la peinture dont il est question se bornait, suivant une coutume empruntée par la Bourgogne aux Flandres, à quelques ornements bleu et or semés à la bordure des vêtements. Leur but, sans tomber précisément dans la polychromie, était de donner plus de chaleur à la composition.

Quelle que soit l'importance du retable de Saint-Saturnin, Colombe n'a dû lui consacrer qu'une bien petite partie du temps compris entre les années 1480 et 1500. Aussi, à défaut de documents qui puissent servir de guide, serions-nous, au premier abord, tenté de voir s'il existe dans l'ouest de la France quelque œuvre remarquable portant le cachet de l'école de Tours. Mais le moment n'est pas venu de mettre, par exemple, un nom sur le célèbre *Ensevelissement du Christ* qui est l'honneur de l'église de Solesmes. Tout essai d'attribution nécessite, en effet, de longs développements pour lesquels nous n'avons nulle place. Aux arguments, en quelque sorte intrinsèques, c'est-à-dire tirés du monument lui-même, qui répond à tout ce qu'on est en droit d'attendre au double point de vue de l'arrangement et de l'exécution, il faudrait ajouter ceux résultant des difficultés offertes en 1496 — cette date se lit sur un des pilastres de l'encadrement — par la recherche d'un sculpteur capable d'exécuter

1. *La Décoration du pays et duché de Touraine, etc.,* 1541, fol. 13.

pareil chef-d'œuvre. Puis, en dernier lieu, on ne laisserait pas de faire valoir que, parmi les pièces heureusement publiées jusqu'ici s'en trouve précisement une relative à la commande d'un *Sépulcre* pour l'église Saint-Sauveur de la Rochelle[1]. Sa teneur est très significative, puisque Colombe y « promet de faire et enlever les pourtraictz et ymaiges cy-apres declairez. Cest assavoir, lymaige de Notre-Dame, saint Jehan levangeliste, Marie Magdalene, Marie Marte, Joseph Darimatie, Nycodemus, avecques le gisant et le tombeau dudit sepulcre, de la sorte et maniere que le cas le requiert et *qu'il est acoustume faire en tel cas*[2]. » Et que l'on ne vienne pas nous dire qu'un peu plus bas il est question du retable de Saint-Saturnin lorsqu'il s'agit de déterminer la grandeur des statues et la pierre à employer? Les contractants, naturellement, ayant sous les yeux des points de comparaison se seraient bien gardés d'aller en chercher ailleurs. Il suffisait que les indications se rapportassent à une œuvre de Colombe et l'on remarquera, en passant, que le témoignage de Lepleigney reçoit ainsi pleine confirmation.

Le désir que nous avions de montrer comment peut être introduite la question du célèbre ensevelissement de Solesmes nous a fait quelque peu dévier de l'ordre chronologique. Il est temps d'y revenir avec l'armure destinée à un certain Garreau qui devait remplir le rôle principal dans le mystère de *Turnus*, joué, en novembre 1501, devant le roi Louis XII, à l'occasion de la première visite faite par ce prince à sa bonne ville de Tours[3]. Seulement en quoi consiste, dans la circonstance, la part de travail réclamée de Michel Colombe? C'est ce que nous ne comprenons pas très bien. Benjamin Fillon croit à une œuvre de modelage obtenue au moyen d'un mastic imitant le fer, sans réfléchir aux difficultés de se mouvoir avec un pareil accoutrement dans le feu d'une représentation théâtrale. Plus probablement donc fut-il question d'une sorte de cartonnage cousu sur une étoffe. Les reliefs auraient alors été produits par des ombres plus ou moins accentuées et donnant parfaitement l'idée du vêtement guerrier porté par les soldats debout à l'entrée du sépulcre de Solesmes ou la statue de la Force, à l'un des angles du tombeau de François II, dans la cathédrale de Nantes.

Colombe, parait-il, ne s'était pas seulement occupé de l'armure de Turnus, mais il avait encore fourni le patron de la médaille qui fut pré-

1. *Recherches historiques sur l'origine et les ouvrages de Michel Colombe,* par Lambron de Lignim, 1846.

2. L'acte dont nous donnons un extrait est du 2 mai 1507. Une autre pièce constate que le monument était terminé trois ans après, en août 1510.

3. Lambron de Lignim, *Recherches*, p. 23.

sentée au roi dans une coupe d'or, en soixante exemplaires. Ce qui n'empêche pas que, sauf la Bibliothèque nationale, aucun établissement ne la possède aujourd'hui. Quant au genre adopté, il participe du système italien par le choix des types et de la vieille manière française par le peu de relief. Sur le droit est figuré l'image de Louis XII en buste, vu de profil, coiffé d'une sorte de toque assez semblable à un bonnet carré, tandis que le revers offre un porc-épic sous une couronne, avec la devise: *Victor, triumphator, semper Augustus.* L'exécution est fine, soignée, et, chose bonne à signaler, c'est la première fois qu'une pièce ainsi destinée à commémorer un événement ait été frappée à l'instar des monnaies au lieu d'être fondue suivant le procédé universellement employé. Pour la gravure du coin et du trousseau, ajoutons que l'on eut recours à un habile orfèvre, Jehan Chapillon, qui « forgea » lui-même tous les exemplaires indiqués[1].

Au moment où Louis XII faisait son voyage en Touraine, Colombe devait avoir près de soixante-dix ans. Il semblerait donc que sa carrière fût terminée. Cependant nous le voyons, au contraire, à partir de cette date, redoubler d'activité et, pour commencer, s'engager avec la reine Anne au sujet du magnifique tombeau que cette princesse voulait faire élever à son père, le duc François II. Car, ainsi que nous l'apprenons par une lettre de Jean Perréal[2], les travaux durèrent cinq ans et, comme ils étaient terminés en 1507, c'est donc bien en 1502 que leur point de départ doit être fixé. Et, à ce propos, il est peut-être bon de faire remarquer la coïncidence qui existe entre le voyage dont nous avons parlé et la commande d'une œuvre aussi extraordinaire. Certes, la reine qui descendait souvent la Loire en se rendant en Bretagne, n'était pas sans connaître l'atelier de la rue des Filles-Dieu, mais elle n'avait probablement jamais pu juger par elle-même du talent de Michel Colombe. Aussi depuis longues années[3] son esprit était-il hésitant et ne savait-elle à qui confier l'exécution de ses projets. Pour prendre un parti et se décider à quelque chose, besoin était, en définitive, qu'elle vît de ses yeux les merveilles possédées par la ville de Tours. Quelques minutes passées devant le retable de Saint-Saturnin firent plus, croyons-nous, que tout ce qu'on avait pu raconter jusqu'alors.

Le tombeau de François II, vulgairement connu sous le nom de tombeau des Carmes, parce que, durant trois siècles, il fut le plus bel orne-

1. *Documents pour servir à l'histoire des arts en Touraine,* 1870, p. 297.
2. Benjamin Fillon, *Documents,* etc., p. 10.
3. Le père de la reine Anne était mort en 1488.

ment de l'église de ces religieux[1], se compose d'un grand massif rectangulaire décoré, sur chacune de ses faces, de niches et de médaillons formant deux zones de hauteurs différentes. La base repose sur une sorte de socle ou piédestal, enrichi d'ornements qui représentent en mosaïque, dans les enlacements indéfinis d'une cordelière, des hermines couronnées alternant avec le chiffre du duc. Aux angles, quatre statues qu'à leurs attributs on reconnaît pour les vertus cardinales se tiennent debout comme des sentinelles vigilantes. Le respect qu'en les pratiquant le défunt s'est attiré de son vivant, elles sont là pour l'imposer encore après sa mort. Enfin le sarcophage, assez semblable à un lit de parade, grâce aux dispositions dont nous venons de parler, porte couchées sur une épaisse table de marbre noir les figures du duc et de sa seconde femme, Marguerite de Foix. L'un et l'autre sont en costume d'apparat et leurs têtes chargées d'une couronne reposent sur des coussins que tiennent trois anges seulement. A leurs pieds, un lion et une levrette, mollement accroupis, serrent entre leurs pattes les armoiries de leurs maîtres, tout en caractérisant le sexe de chacun d'eux.

Telle est l'ordonnance générale de cet admirable monument, qui ne mesure pas moins, si nous y comprenons le soubassement, de 3m,90 de long, 2m,33 de large et 2m,27 de haut. Quant à la matière employée, elle est de la plus grande richesse. Sauf la table supérieure et la forte moulure entre les deux zones latérales qui sont de marbre noir, les chevaliers en cagoule et capuchon[2], péniblement assis dans des disques côtelés qui sont en marbre vert[3] et le fond des niches supérieures, où l'on a voulu voir tantôt de la terre cuite et tantôt du stuc, mais qui n'est autre que du marbre rouge, tout est en marbre blanc de la plus grande beauté. Jean Perréal, du reste, nous a renseignés sur son itinéraire. « On l'a fait venir de Gênes, dit-il, jusques à Lion, puis de Lion à Rouane par terre, et puis de là à Tours par eau[4]. » Le marbre noir, au contraire, venait des carrières de Liège, en Belgique, ainsi que nous l'apprenons d'autre part[5]. L'un et l'autre rendus sur place coûtaient « deux mille escuz ou

1. Le tombeau de François II, profané et démoli en février 1792, aurait été perdu pour les amis des arts et de l'histoire sans l'intervention d'un architecte-voyer, nommé Mathurin Crucy. C'est ce dernier qui en a rendu les débris en 1817 et permis la reconstruction dans le transsept sud de la cathédrale.

2. Et non pas des moines, comme on se plaît à le répéter. Le costume religieux doit simplement être considéré, dans la circonstance, comme un signe de deuil.

3. A l'exception de la tête et des mains.

4. Benjamin Fillon, *Documents*, etc., p. 10.

5. *Id.*, p. 8.

environ », ce qui équivaut à 22 ou 23,000 francs de notre monnaie.

Le tombeau de François II soulève plusieurs problèmes qui sont loin jusqu'ici d'avoir reçu tous une solution également satisfaisante. Néanmoins la lumière se fait peu à peu et le moment approche où nous marcherons d'un pas sûr dans le dédale des attributions. C'est ainsi qu'un document tiré des archives de Florence nous a fait connaître depuis assez peu de temps l'un des « deux tailleurs de massonnerie antique italiens » qui, durant l'espace de cinq ans, reçurent chacun huit écus par mois[1]. Les noms de Bernardino et de Domenico de Florence, un peu trop légèrement évoqués[2], doivent être écartés définitivement du débat, pour mettre à leur place celui de Jérôme de Fiesole, qui partage désormais pour moitié l'honneur d'avoir sculpté les gracieuses arabesques dont tout le sarcophage est en quelque sorte revêtu. Nous ajouterons même que très probablement c'est à lui que l'on doit la décoration des niches supérieures, puisque, dans la pièce en question, figure à son adresse une livraison de marbre rouge[3].

En même temps que deux ornemanistes italiens, Colombe avait sous ses ordres « deux compaignons tailleurs d'ymaiges » dont on ne nous fait pas connaître la nationalité, mais qui ne peuvent être que Français[4]. C'est ce qu'a fort bien compris la critique lorsqu'elle a rappelé dans quelles relations le maître avait toujours vécu avec Guillaume Regnault et Bastien François. Et véritablement, pour le premier, l'identification est absolument certaine, puisque nous lisons dans l'engagement pris avec Marguerite d'Autriche au sujet du tombeau de Philibert le Beau : « D'icy et desja j'asseure et affirme que Guillaume Regnault, tailleur d'ymaiges, mon nepveu, est souffisant et bien expérimenté pour reduire en grand volume la taille des ymaiges servant a la dicte sepulture en suivant mes patrons; *car il m'a servy et aidé l'espace de quarante ans ou environ, en tal affaire, en toutes grandes besoignes*[5]. » Mais en est-il de même du second? Nous ne le pensons pas. Dans tous les cas, on ne saurait arguer

1. B. Fillon, *Documents*, etc., p. 10.

2. *Id.*, p. 17.

3. « Brachia triginta in quadraginta marmoris rubei, ad rationem librarum quatuor pro quolibet brachio, *Jeronimo*, scarpellino, *de Fesulis*, qui manet inpresentialiter cum Christianissimo Rege Francorum pro conficiendo et faciendo quamdam sepulturam per Serenissimam Reginam, Regis Francorum uxorem presentem, pro Illustrissimo Domino, Domino Duce Brettagne, patre dicte Regine, premortuo. » *Documents communiqués par M. Gaetano Milanesi. Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, 2e période, 1876, p. 368.

4. *Lettre de Jean Perréal à Louis Baranger*. B. Fillon, *Documents*, p. 10.

5. Leglay, *Analectes historiques*, première partie, n° 2.

du passage où Michel Colombe dit un peu plus loin : « D'autre part, le dit Bastyen François, gendre de mon dit nepveu, s'affirme estre souffisant pour exploiter et dresser en grand volume (exécuter en grand) les patrons de la dicte sépulture, *quant à l'art de massonnerie et d'architecture.* » C'est un « tailleur d'ymaiges » qu'il nous faut et Bastien François n'a aucun droit à ce titre.

En résumé, Colombe a eu quatre collaborateurs qui l'ont diversement secondé. Tandis que Jérôme de Fiesole et un autre Italien se chargeaient de couvrir d'arabesques pilastres et encadrements, un Français, dont le nom est encore à trouver[1], sculptait les trente-deux statuettes disposées sur deux rangs, au pourtour du monument[2]. Quant à Guillaume Regnault, sa part est plus difficile à déterminer. Quelle extension, en effet, devons-nous donner au passage où il est dit qu'il avait l'habitude de « réduire en grand volume » les compositions du maître? Bien que déjà vieux, Colombe n'a pas dû se désintéresser de l'exécution des figures principales; il a certainement fait plus que de fournir des modèles. Son ciseau, tout au moins, s'est promené sur les admirables statues du duc et de la duchesse, sur celles des deux vertus qui ont nom la *Force* et la *Prudence*, ainsi que sur une tête d'ange d'une beauté absolument céleste. C'est lui qui a donné aux traits des différents personnages cette noble sérénité dont on chercherait vainement un autre exemple à la même époque. Du reste, comme tout le monument a été exécuté sous ses yeux, il est probable que sa surveillance a dû s'exercer jusque sur les moindres détails. C'est donc bien son œuvre que nous possédons, et l'on ne peut s'empêcher, en l'examinant, de constater l'immense progrès imprimé, en quelques années, à la sculpture par un homme de génie. L'art est devenu ce qu'il doit être, c'est-à-dire une savante interprétation de la nature. De la vie partout, mais sans exagération, un caractère propre à chaque figure, autant de finesse que de puissance, beaucoup d'abandon et de liberté. Et que dirons-nous des draperies jetées avec un goût sévère, une sobriété magistrale? Plus de ces tuyaux multipliés, si chers aux âges précédents, mais de grands plis énergiques et étoffés.

Le tombeau de François II, on le voit, ne craint pas la comparaison

1. Peut-être Jean de Chartres, que Michel Colombe lui-même, dans un document relatif aux tombeaux de Brou, qualifie de son « disciple et serviteur ». *Documents pour servir à l'histoire des arts en Touraine.* 1870, p. 197.

2. Nous avons déjà dit que les statuettes de la zone inférieure représentaient des chevaliers en costume de deuil; à la partie supérieure, au contraire, nous voyons d'abord, sur les côtés, les douze apôtres, puis, aux extrémités, Charlemagne et saint Louis, saint François d'Assise et sainte Marguerite.

avec les œuvres les plus remarquables exécutées en Italie à la même époque. Nous pourrions ajouter qu'il leur est de beaucoup supérieur comme conception générale, bien que les statues placées aux angles ne se relient pas suffisamment à l'ensemble. Mais Colombe ne saurait être l'objet d'un reproche à cet égard, puisqu'il n'a fait que se conformer aux données d'un modèle arrêté d'avance. Du reste, il paraît bien évident, dès le premier abord, qu'une pareille recherche d'effet pittoresque ne peut être attribuée qu'à un peintre. Aussi ne sommes-nous pas étonné d'apprendre que Jean Perréal, dans la circonstance, ait été le souverain directeur de tout l'ouvrage. C'est lui, nous dit-il dans sa lettre à Marguerite d'Autriche, qui a fait « le patron pour la sépulture du duc de Bretaigne [1] ». Et ailleurs n'écrit-il pas à Baranger : « Finallement la chose a esté sy bien achevée, que je l'ay posée au lieu désiré par ladite Dame (Anne de Bretagne), et cousta à poser, tant pour faire la voûte pour mettre les corps, que pour les engins, que pour l'enrichir ung peu d'or, la somme de v^{c} soixante livres, car j'en ay tenu le conte [2]. » Donc point de doute et les documents viennent confirmer l'impression ressentie à la vue du tombeau.

Mais si les statues dont nous parlons sont quelque peu un hors-d'œuvre, elles n'en méritent pas moins tous les éloges qu'on leur a prodigués, tant au point de vue de l'exécution qu'à celui du développement symbolique. Et, par exemple, quoi de mieux compris que la représentation (c'est celle que nous donnons en tête de lettre) de cette vertu appelée *Prudence* ou *Sagesse,* suivant qu'elle en est à ses débuts ou à son complet épanouissement ! Les trois têtes imaginées par Balduccio, à Saint-Eustorge de Milan, et par Bonino da Campione, à la cathédrale de Pavie [3], sont ici remplacées par une seule, à laquelle on a donné deux visages : l'un vieux, à barbe longue et touffue, considérant par derrière le passé qui s'enfuit; l'autre jeune, imberbe, le regard en avant et paraissant dévorer l'avenir. Et de fait, qu'était-il besoin de rappeler le présent, puisque le moment où nous parlons est déjà loin de nous? Colombe a donc eu raison d'opérer la suppression indiquée; bien plus, dans l'arrangement d'une figure qui n'en demeure pas moins quelque peu monstrueuse, il a apporté un tel goût que nous ne sommes choqués en aucune façon.

Quelle que soit notre admiration pour la statue de la *Prudence,* celle de la *Force,* au point de vue de l'art, nous semble encore supérieure. Rien de plus svelte et de plus élégant, en effet, que cette femme coiffée

1. Leglay, *Analectes historiques,* loc. cit.
2. B. Fillon, *Documents,* etc., p. 10.
3. Tombeau de saint Pierre-Martyr et tombeau de saint Augustin.

d'un casque à volutes et la poitrine couverte d'une riche armure, qui crève un donjon pour en arracher un dragon. Les plus grandes difficultés, on sent qu'elle en triomphe comme en se jouant et, certes, il serait difficile de lui comparer la figure aux formes athlétiques qui, au tombeau de Louis XII, à Saint-Denis, étreint dans ses deux bras une énorme colonne. Puis, quelle noble fierté dans l'expression du visage, quelle souplesse dans la longue draperie formant en avant comme un lien entre les deux bras! A elle seule, cette statue de la *Force* suffirait à la gloire d'un homme et l'on ne peut se défendre, en la contemplant, d'une vive et profonde émotion.

LÉON PALUSTRE.

(La fin prochainement.)



Martin Schongauer



LES ARTISTES CONTEMPORAINS

M. FÉLIX BRACQUEMOND

PEINTRE-GRAVEUR



De tous les graveurs contemporains, nul n'est plus estimé de ses confrères que M. Félix Bracquemond; les amateurs d'estampes suivent et recherchent ses travaux avec un vif intérêt; au demeurant, il est à peine connu du public. La réputation ne vient pas toujours au-devant des hommes de talent; elle est femme, il faut qu'on se dérange pour elle et ses faveurs vont à ceux qui entendent le métier de courtisan. M. Bracquemond n'est pas de ceux-là; il vit dans son coin, reçoit peu et on ne le voit pas dans le monde; il aime l'art pour lui-même, à l'ancienne mode, satisfait des jouissances intellectuelles qu'il en retire et se souciant peu des avantages matériels qu'il en pourrait avoir.

Les artistes de cette trempe sont fatalement condamnés à pâtir pendant de longues années : c'est un grand bonheur pour eux et pour nous, car le talent grandit dans les épreuves. M. Bracquemond nous pardonnera certainement cette pensée peu charitable; nous savons qu'il parle en riant des amertumes de sa jeunesse, comme d'une maladie dont il serait sorti plus fort.



Son talent robuste, la sûreté de son goût et la variété de ses aptitudes nous portaient à croire que nous avions affaire à un enfant de Paris; nous ne nous trompions pas : il est né dans cette ville, en 1833. Peut-être retrouverions-nous dans ses ascendants quelqu'un de ces artisans parisiens qui, au moyen âge comme aux temps modernes, ont été les plus sûrs gardiens de notre art national, après en avoir été les fondateurs. On commence seulement à savoir en France ce que nous devons à ces héros modestes, peintres, sculpteurs ou maçons issus des rangs du peuple; et le regret n'en est que plus vif d'ignorer jusqu'au nom de la plupart d'entre eux.

M. Bracquemond débuta dans la vie militante comme apprenti écuyer; sans doute il n'avait pas le choix de sa carrière; sa mère restait veuve avec cinq enfants; la nécessité d'un travail productif s'imposait à tous. A quinze ans, il réussit cependant à pénétrer dans le sanctuaire de l'art, par une petite porte que connaissent beaucoup d'artistes, et des plus vaillants, celle de l'atelier lithographique : il s'escrima donc sur les pierres lithographiques, et bientôt il eut pénétré les secrets du parfait fondu, du du grené idéal, de tous ces raffinements d'outil qui ont avili et perdu l'invention de Senefelder. Ici encore, le jeune homme dut se résigner au sort que lui faisait la pauvreté; le crayon si fier des premiers lithographes, Charlet, Carle Vernet, Géricault, Bonington, Eugène Delacroix, Raffet, devait certes le tenter; mais il était au service du commerce et non de l'art; il lui fallut polir des étiquettes ou des images de la rue Saint-Jacques. Ce travail ingrat lui prit cinq années de sa vie, pendant lesquelles il produisit sept à huit cents ouvrages, la plupart anonymes. L'écrivain qui voudra dresser un catalogue complet de l'œuvre de Bracquemond aura de la besogne. Un exemple seulement peut donner une idée des difficultés de cette tâche : M. Bracquemond a retracé huit fois sur la

pierre les traits du célèbre curé d'Ars ; quinze lithographes étaient occupés en même temps que lui à un semblable travail. Comment distinguer, entre toutes ces images du saint homme si justement vénéré, celles qui appartiennent à notre artiste, alors que lui-même n'a pas jugé à propos d'en garder les épreuves? Certes, les siennes doivent être moins banales que les autres; nous connaissons de lui certain portrait du *Père Laval* où l'accentuation vigoureuse des traits révèle une main singulièrement ferme; mais retrouverait-on dans la plupart de ses ouvrages de commerce l'accent d'artiste qui, dans l'exemple cité, vaut une signature? Il est permis d'en douter, puisque M. Bracquemond lui-même ne prend aucun souci de ces enfants perdus des commencements de sa carrière.

En même temps qu'il pratiquait son état de lithographe, M. Bracquemond apprenait à dessiner aux cours de la rue de l'École-de-Médecine. L'enseignement de ces cours en valait un autre; on ne s'y éternisait pas dans l'étude des Grecs et des Romains. L'éducation qu'on y pouvait acquérir a suffi à nombre d'excellents artistes, et si quelque chose dans leurs ouvrages nous vient parfois révéler qu'ils ne sont pas élèves de l'École des beaux-arts, c'est plutôt une qualité qu'un défaut; en effet, chacun d'eux a conservé sa marque personnelle, et ils s'expriment, en général, dans une langue exempte de prétention; on leur pardonne volontiers certaines imperfections de forme en faveur des bonnes vérités naturelles dont leurs œuvres sont remplies.

M. Bracquemond doit à l'honorable M. Joseph Guichard, depuis directeur de l'École de Lyon, les premières leçons de peinture. Dès 1852, il était admis au Salon avec un portrait de sa grand'mère : « Cela, a écrit Théophile Gautier, ressemblait à un Holbein. » Faisons la part de la bienveillance bien connue de l'illustre écrivain : ce n'en est pas moins un très grand honneur pour le débutant d'avoir évoqué un tel souvenir. Sans doute ce portrait, que nous ne connaissons pas, révélait un peintre attentif et avide de sincérité; un observateur comme Gautier ne pouvait passer devant sans s'y arrêter.

L'année suivante, M. Bracquemond exposa son propre portrait; on connaît cet ouvrage, surtout par l'excellente eau-forte qu'en a faite M. Rajon; la composition et le dessin en sont de grande tournure et comme inspirés du Bronzino. L'artiste s'est représenté debout, le chef couvert d'une calotte noire, dans un vêtement garni de fourrure; la main droite étale de noueuses phalanges sur la région du cœur; la gauche tient un flacon d'acide nitrique et, pour que personne ne s'y méprenne, le peintre a figuré sur la toile un étau enserrant une plaque de cuivre, un burin, un tampon et les montants d'une presse : tout ce qu'il faut, en



ÉRASME, PAR HOLBEIN. — (Musée du Louvre.)

(Fac-similé typographique d'un premier état de la planche de M. F. Bracquemond.)

un mot, pour faire une eau-forte. M. Bracquemond, nouveau converti au culte du dessin sur cuivre, avait tenu à se représenter dans son costume de néophyte. Il a pris depuis bien d'autres incarnations, mais c'est ainsi que nous aimons à le voir; ce portrait est définitif; aujourd'hui la renommée de l'artiste tient à l'eau-forte par les liens les plus solides ; il en sera de même dans l'avenir; ses estampes passeront toujours pour le meilleur de son œuvre.

Pour ne pas avoir à y revenir, épuisons tout de suite la liste des peintures de M. Bracquemond ; ce ne sera pas long.

Au livret du Salon de 1861, nous trouvons le portrait du docteur *Horace de Montègre*, qui fut, avec Auguste Comte et Littré, fondateur de l'école des positivistes. C'est une peinture au pastel ou un dessin, si l'on préfère.

En 1866, le portrait de *Mme Paul Meurice*, debout, les mains appuyées sur le dossier d'un fauteuil; l'année suivante, celui de *M. A. Vacquerie ;* un an plus tard, le portrait de *M. Edmond Hédouin*, l'excellent graveur. Au Salon de 1869, une grande toile qui est aujourd'hui dans l'atelier de l'artiste : *Don Juan et le Pauvre ;* c'est la deuxième scène, acte III, de la comédie de Molière, encadrée dans un vaste paysage; on en connaît la lithographie faite par le peintre. Outre cet important ouvrage, M. Bracquemond exposait deux aquarelles : *Gargantua sur sa jument* et la *Rencontre de Pantagruel et de Panurge*, sujets inspirés de Rabelais, où l'artiste se faisait la main avant d'aborder l'illustration à l'eau-forte qui lui avait été demandée par l'éditeur Lemerre.

Officiellement nous ne connaissons pas d'autres peintures de M. Bracquemond, mais nous savons qu'il en existe d'autres que lui-même ou ses amis possèdent : notes d'artistes soustraites à l'œil du vulgaire, elles seront un jour réunies, ou du moins étudiées par quelque curieux qui saura mettre en relief leurs fortes qualités d'expression et de sentiment.

L'esprit d'indépendance de M. Bracquemond, son dédain des formules contrôlées à l'Académie des beaux-arts et respectueusement suivies par la majorité des peintres, lui ont valu parfois d'être rudoyé par les jurys du Salon; mais s'il a reçu les étrivières, il peut, lui aussi, montrer quelques-uns de ces *satisfecit* auxquels le public et les artistes attachent un si haut prix. Peintre, il a obtenu une médaille en 1866, avec le portrait de Mme Paul Meurice. Graveur, il a presque épuisé la série des récompenses : une médaille en 1868, celle de 2e classe en 1872, celle de 1re classe en 1881, et la croix de la Légion d'honneur en 1882. Les honneurs sont venus le trouver, il ne les a pas recherchés : c'est une

perte de temps, si l'on veut, mais l'excès même de dignité ne fait jamais un tort irrémédiable.

Les confrères de M. Bracquemond, nous l'avons dit, ont la plus grande estime pour sa personne et pour son talent; ils viennent de le



ÉTUDE A LA PLUME, PAR M. F. BRACQUEMOND.

lui prouver en le mettant à la tête du jury de gravure à l'eau-forte pour le prochain Salon ; nous avons tout lieu de croire qu'ils se proposent de lui décerner, cette année, la récompense suprême qu'il n'a pas encore obtenue, après l'avoir méritée plusieurs fois. L'exposition de M. Bracquemond, en 1884, rendra toute hésitation impossible; la médaille d'honneur lui a échappé, il y a deux ou trois ans; sans vouloir peser si peu que ce soit sur les décisions du jury, il est permis de supposer que justice complète sera rendue à l'éminent artiste dans ses œuvres passées

et dans celle d'aujourd'hui, une merveilleuse traduction à l'eau-forte du *David* de Gustave Moreau.

Après avoir exprimé notre sentiment d'admiration pour l'ensemble de ses estampes, il nous reste à les examiner en détail ; puis, nous aurons à parler de la collaboration de l'artiste à des travaux de céramique : ce n'est pas la partie la moins intéressante de son œuvre.

ALFRED DE LOSTALOT.

(La fin prochainement.)



UNE GALERIE DE PEINTURE AU XVI° SIÈCLE

LES COLLECTIONS DE FULVIO ORSINI



ULVIO ORSINI réunit un ensemble de collections qui furent comptées au XVI° siècle parmi les plus importantes collections privées de l'Italie. Avec une activité et une sagacité justement admirées des contemporains, le célèbre archéologue recueillit marbres, médailles, pierres gravées, inscriptions et manuscrits; il dépensa la plus grande partie de ses revenus, d'ailleurs modestes, pour faire de sa maison, à Rome, un véritable musée d'antiquités, ouvert aux études de ses amis, et où il fut le premier à puiser pour illustrer ses nombreux ouvrages.

L'infatigable collectionneur mourut à soixante-dix ans, le 14 juin 1600. Il n'avait pas de famille. Fils naturel d'un Orsini, il avait été élevé par un chanoine de Saint-Jean-de-Latran, Gentile Delfini, avant de devenir lui-même chanoine de la même basilique, et n'avait dû qu'à son seul mérite sa réputation et sa fortune. On a remarqué que c'est un honneur pour les Orsini d'avoir, grâce à Fulvio, les lettres représentées chez eux comme dans les autres grandes familles italiennes [1]. Mais ils ne comprirent point cet honneur, et Orsini disposa de sa succession en dehors d'une famille qui n'avait pas voulu le reconnaître pour sien. Par un testament daté du 31 janvier 1600, et dont nous avons le texte, il laissa son admirable collection de manuscrits et de livres précieux à la bibliothèque Vaticane; ses objets d'art et ses antiquités furent légués au cardinal Odoardo Farnèse, en souvenir de la protection affectueuse qu'il

1. Litta, *Le Famiglie celebri italiane,* vol. V, *Orsini di Roma,* tav. XIV.

avait reçue de ses deux oncles, les cardinaux Ranuce et Alexandre Farnèse, de qui il avait été successivement bibliothécaire. L'ensemble des collections d'Orsini a donc grossi la collection Farnèse au commencement du XVII[e] siècle; il a partagé ses vicissitudes, et, malgré les dispersions inévitables qui se sont produites, c'est au Musée de Naples qu'on peut le retrouver.

Le testament d'Orsini parle d'un inventaire de toutes ses collections, dressé par lui-même et scellé de son sceau. Cet inventaire, qui a passé certainement entre les mains du cardinal Od. Farnèse, avait aujourd'hui disparu. Les recherches, faites dans ces derniers temps par les soins du ministère de l'instruction publique en Italie et du savant sénateur Fiorelli, étaient restées malheureusement sans résultat, et toutes les archives du royaume, qui pouvaient contenir des papiers des Farnèse, avaient été interrogées en vain; les amateurs et archéologues d'Italie craignaient d'avoir à regretter la perte d'un document assez précieux, puisqu'en outre de la description article par article des objets recueillis par Orsini, il passait pour indiquer leur prix et, dans un grand nombre de cas, leur provenance. J'ai eu la bonne fortune de le retrouver. Il n'apportera, j'espère, aucun désappointement à ceux qui comptaient sur lui pour appuyer des recherches précises sur l'histoire des collections italiennes. Il fournira, au contraire, un tableau exact de la valeur des diverses séries d'objets d'art dans la seconde moitié du XVI[e] siècle. Celles d'Orsini, pourtant simple particulier, n'étaient pas sans représenter une forte somme; le total de ses estimations s'élève à 13,569 écus d'or romains, soit, en défalquant un certain nombre de chiffres comptés deux fois, environ 130,000 francs de notre monnaie[1].

Bien qu'il fût avant tout archéologue, Fulvio Orsini était aussi un amateur de peinture moderne, et, au milieu de cette énorme énumération d'objets antiques, j'ai retrouvé un chapitre assez court, consacré aux tableaux, cartons et dessins de maîtres, qu'il avait collectionnés. Ce chapitre était utile à détacher de l'ensemble de l'inventaire, dont l'intérêt est avant tout archéologique. C'est un des plus anciens catalogues qui aient été dressés d'une galerie privée; les noms illustres qui y figurent témoignent qu'elle avait été composée avec goût, et les prix, marqués en

1. Il est à la bibliothèque Ambrosienne, parmi les manuscrits de J.-V. Pinelli. Ce n'est qu'une copie et l'on en trouvera l'orthographe peu régulière. Mais on doit s'en contenter, l'original étant très probablement perdu et la copie paraissant en offrir un calque fidèle, même pour la disposition matérielle. L'étude sur le manuscrit et sur les collections va paraître à Rome, dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire,* publiés par l'École française de Rome; on y trouvera le texte de l'inventaire complet.

écus d'or romains à la suite de chaque article, peuvent fournir matière à des comparaisons curieuses.

La galerie d'Orsini s'est formée peu à peu par des achats successifs et aussi sans doute par les dons même des artistes de son temps. Il était un des familiers des Farnèse de Rome, de ces illustres cardinaux qui ont tant fait pour les arts et pour les lettres au XVI[e] siècle ; j'ajouterai qu'il était traité par eux comme un homme de confiance et un ami ; la correspondance d'Orsini avec le cardinal Alexandre témoigne que son expérience était consultée à tout moment sur les achats projetés par le prélat, et que celui-ci le chargeait plus d'une fois des acquisitions à faire pour ses collections. Comment douter que, dans un milieu où régnait tant de confraternité entre les littérateurs et les artistes, Orsini n'ait fréquenté, comme le faisait son ami Annibal Caro, les peintres attachés à la décoration de Caprarola ou du palais Farnèse? Comment douter qu'il n'ait reçu d'eux des dessins et des cartons originaux, et que les peintres n'aient cherché à gagner les bonnes grâces d'un homme si puissant auprès de leur protecteur commun? C'est ainsi probablement que sont venues en sa possession tant d'œuvres d'artistes employés par le cardinal Farnèse, Daniel de Volterre, F. Zuccaro, Salviati, etc.; c'est ainsi que Jérôme de Sermoneta a fait son portrait, et que l'habile Clovio, qui vivait plus intimement que les autres dans la maison du cardinal Farnèse, a laissé dans ses mains un si grand nombre de miniatures.

Les attributions d'Orsini ne sauraient faire de doute pour les œuvres de ses contemporains. Les vingt-huit numéros, mis sous le nom de Michel-Ange, ont aussi quelque garantie d'authenticité, car Orsini et ses amis avaient vu la vieillesse laborieuse du grand homme[1]. Les attributions à Raphaël, qui sont au nombre de seize, paraissent beaucoup moins certaines. Il en est de même pour Vinci, Jean Bellini, Giorgione, dont les œuvres étaient déjà anciennes à l'époque d'Orsini. L'école de Raphaël, malgré la présence de Peruzzi et de Jules Romain, n'est pas aussi abondamment représentée que l'école de Michel-Ange. Sébastien del Piombo tient une grande place; elle est due à la renommée qu'avait au XVI[e] siècle celui qu'on crut pouvoir opposer à Raphaël. Le nom des admirables peintres de la galerie du palais Farnèse, les Carrache, est complètement absent de l'inventaire. On y trouve deux fois celui du Titien, appelé un instant à Rome par un Farnèse, le pape Paul III; beaucoup de toiles et de dessins sont aussi attribués à son école. Le marchand ou le donateur,

1. On aimerait à croire qu'Orsini avait reçu des mains de Michel-Ange lui-même le n° 88 de l'inventaire; mais le *da* du texte, quoique tout à fait conforme aux indications qu'on trouve aux derniers numéros, doit probablement se traduire par *d'après*.

souvent important à connaître pour l'histoire d'un tableau, est plus rarement indiqué que dans les autres parties de l'inventaire ; on ne trouve des mentions de ce genre que vers les derniers numéros, et nous y relevons celle d'un *saint Jean*, en miniature, d'Albert Dürer ; il venait de Venise, puisqu'Orsini l'avait eu en présent d'un neveu d'Alde Manuce, et on l'estimait six écus.

Pour qui connaît les travaux de Fulvio Orsini sur l'iconographie antique, il ne sera pas étonnant de retrouver dans le choix de ses tableaux le reflet de ses études favorites. Il a recueilli, en effet, un grand nombre de portraits, et sa correspondance le montre attentif à obtenir ceux de ses amis ou à faire faire des copies de ceux qu'il ne pouvait se procurer. Indépendamment des portraits de papes, qu'on devait s'attendre à trouver assez nombreux, Orsini a réuni plusieurs portraits de peintres, et surtout d'humanistes du xv[e] et du xvi[e] siècle, qui donnent à sa collection un caractère particulier. On y trouve Bessarion, Bembo, Pic de la Mirandole, Alde Manuce et, parmi les contemporains d'Orsini, Gentile Delfini, Antonio Agostino, Sigonio, les savants cardinaux Maffei et Sirleto, et l'aimable érudit qui fut pape vingt et un jours sous le nom de Marcel II. Les grands seigneurs, même à part les Farnèse qui tiennent au cœur d'Orsini pour d'autres motifs, semblent ne trouver place dans cette galerie qu'autant qu'ils ont été lettrés et amis des lettrés. C'est à ce titre qu'on y rencontre le portrait de Louis-Rodomont de Gonzague, par Daniel de Volterre, de sa sœur, la belle Julia, par Sébastien del Piombo, et celui d'André-Matthieu d'Acquaviva, attribué à Raphaël.

Ce n'est pas ici le lieu de chercher à identifier tous les articles de la collection d'Orsini ; un tel travail entraînerait très loin et resterait forcément incomplet. Il suffira de rappeler qu'un grand nombre ont appartenu à la galerie Farnèse. Qui ne reconnaîtra, dès la première ligne de l'inventaire, l'un des deux portraits de Paul III, par le Titien, qui sont au Musée de Naples? et dans le portrait de Clément VII « in pietra di Genova », l'excellent Sébastien del Piombo sur ardoise, du même musée? Parmi les dessins qu'on y conserve de Michel-Ange, le groupe des fresques de la chapelle Pauline, celui de l'Amour et Vénus, ne sont-ils pas les numéros 59 et 60 d'Orsini?

Pour tous les objets dont l'identification est aussi facile, le document qui va suivre ajoutera un seul fait à leur histoire, c'est qu'avant d'appartenir à la galerie Farnèse, ils ont fait partie de celle de Fulvio Orsini. Mais un certain nombre ont été dispersés depuis le xvii[e] siècle, soit par des legs d'Orsini lui-même, soit par les *regali* des Farnèse. Il sont aujourd'hui disséminés dans les collections publiques ou privées d'Europe.

Peut-être l'inventaire rectifiera-t-il plus d'une attribution erronée, peut-être donnera-t-il son vrai nom à plus d'un portrait d'inconnu. N'eût-il qu'un intérêt plus général de curiosité, les amateurs d'aujourd'hui aimeront peut-être à visiter avec lui la collection d'un de leurs plus estimables ancêtres.

NOTA DELLE PITTURE, CARTONI ET DISEGNI

1. QVADRO corniciato di noce intagliato, col ritratto di Papa Paolo III, di mano di Titiano. 50
2. QVADRO corniciato di noce tocca d'oro, col ritratto della Sophonisba, di mano sua [1] 30
3. QVADRO corniciato di noce di giuochi di scacchi, di mano della Sophonisba. 50
4. QVADRO corniciato di noce corniciato intersiato, col ritratto di Raffaelle d'Urbino, di mano sua. 50
5. QVADRO corniciato di noce con filetti d'oro, col ritratto di Luigi de Rossi che fu poi cardinale, di mano di Raffaelle. 30
6. QVADRO corniciato di noce di pietra di Genoua, col ritratto d'Oratio Orsino, di mano di Danielle di Volterra [2]. 25
7. QVADRO corniciato di noce, col ritratto d'una giouane che siede sopra una tauola, del Rosso. 20
8. QVADRO corniciato con filetto d'oro, col ritratto di Raffaelle giouine, di mano del Rosso. 10
9. QVADRO corniciato d'oro, con un ritratto d'un giouine di casa Visconti, di mano di Lionardo da Vinci. 30
10. QVADRO corniciato di noce, col ritratto d'Andrea Matteo Aquauiua, duca d'Atri, di mano de Raffaelle della p^a maniera [3]. 10
11. QVADRO corniciato di noce, con due teste d'una vecchia et un giouine, di mano del Giorgione. 20
12. QVADRETTO corniciato d'hebano, con un S. Giorgio, di mano del medemo. . 20
13. QVADRETTO corniciato d'oro, con una donna che dorme et una figura che tiene nelle mani il pastorale et la palma, di mano di Lionardo da Vinci. . 15
14. QVADRO corniciato di noce, con la Sammaritana, d'acquarella, di mano di Michelangelo. 50
15. QVADRO corniciato di noce, di chiaro oscuro, in tela, di mano di fra Bastiano, con la Visitatione d'Elisabetta [4]. 15
16. QVADRO corniciato d'oro, col ritratto di donna Giulia Gonzaga, di mano del medemo [5]. 50

1. Sofonisba Anguisciola, de Crémone.

2. Le seul Orazio Orsini connu à cette époque devint chevalier de Saint-Étienne en 1562, et fut enterré à Pise, le 3 novembre 1571. Si l'on s'en rapporte aux tables généalogiques de Litta, il aurait été le cousin germain de Fulvio.

3. Une copie de ce portrait fut faite pour Giov.-Vincenzo della Porta, de Naples, sur l'original d'Orsini. Celui-ci mentionne cette assez mauvaise copie dans une lettre à Pinelli conservée à la Bibl. Ambrosienne (*D. 422, inf.* Lettre de Rome, 31 déc. 1586).

4. Sébastien del Piombo, désigné partout au XVIe siècle sous le nom de « fra Bastiano ».

5. Julia de Gonzague, sœur de Louis Rodomont et femme de Vespasiano Colonna. Serait-ce le célèbre portrait que S. del Piombo fit d'elle à Fondi pour le cardinal Hippolyte de Médicis ?

17. QVADRO corniciato di pero tinto, col ritratto di Papa Clemente VII senza barba, di mano del med°. 50
18. QVADRO di Clemente VII con la barba, corniciato di pero tinto, di mano del med°. 15
19. QVADRO corniciato di pero tinto, col ritratto di Clemente in pietra di Genoua, di mano del med°. 10
20. QVADRO grande corniciato di noce intagliata, con Clemente et il cardinal Triuultio, di mano del medemo. 30
21. QVADRO corniciato di pero tinto, col ritratto di Papa Paolo III et il duca Ottauio, in pietra di Genoua, de mano del medesimo [1]. 30
22. QVADRO corniciato di pero tinto, col ritratto di Papa Paolo III, di mano del med°, abbozzato.. 10
23. QVADRETTO corniciato di pero tinto, col ritratto d'Ipolito Cardinal de' Medici in habito seculare, abbozzato di mano del med°.. 10
24. QVADRO corniciato di pero tinto, con Mercurio che apparisce ad Enea, di mano di Danielle, ma non tutto finito [2]. 20
25. QVADRETTO corniciato di pero tinto, col ritratto di donna Giulia, in pietra di Genoua, di mano del detto [3]. 10
26 QVADRO corniciato di pero tinto, col putto della Madonna da Raffaele, di mano del detto. 20
27. QVADRETTO corniciato di pero tinto con la testa di S. Giuseppe di Raffaelle, di mano del medesimo. 5
28. QVADRETTO corniciato di pero tinto con la testa della sud^{a} Madonna, di mano del med°. 10
29. QVADRETTO corniciato di pero tinto con le mani et uelo della Madonna di Raffaelle, di mano del med°. 3
30. QVADRETTO corniciato di pero tinto, con la testa di Rodomonte Gonzaga di mano di Danielle, copiato da fra Bastiano [4]. 20
31. QVADRETTO corniciato di pero tinto, col ritratto d'Oratio Orsino, di mano di Danielle [5]. 10
32. QVADRETTO corniciato di pere tinto con un ritratto di un Giouine, in pietra di Genoua, di mano del med°. 10
33. QVADRETTO corniciato di pero tinto, col ritratto del duca Ottauio, di mano del med° [6]. 10
34. QVADRETTO corniciato di pero tinto, con la testa di S. Francesco di S. Pietro Montorio, di mano del med°. 10
35. QVADRETTO corniciato di pero tinto, con la testa del Christo battuto di S. Pietro Montorio, di mano del medemo. 10
36. QVADRO corniciato d'oro, col ritratto di Lucretia, di mano di Giulio Romano. 30
37. QVADRETTO senza cornice con la testa di Lucretia, in pietra di Genoua, dal medemo. 10

1. Octavo Farnèse, deuxième duc de Parme, gonfalonier de l'Église romaine et petit-fils de Paul III.
2. Daniel de Volterre.
3. Si ce n'est pas Julia de Gonzague ou la trop fameuse Julia Farnèse, sœur de Paul III, c'est peut-être Julia d'Acquaviva, femme de Bertoldo Farnèse, seigneur de Latere. Elle était la petite-fille d'André-Matthieu d'Acquaviva, l'humaniste, et fut en correspondance avec Fulvio Orsini.
4. Louis de Gonzague, surnommé *Rodomont*, qui prit part au sac de Rome et mourut en 1532 (Litta, *Gonzaga di Mantova*, tav. XIV). — 5. Cf. n° 6. — 6. Cf. n° 21.

38. Qvadro corniciato d'oro con una Madonna, di mano del med°. 20
39. Qvadro corniciato di noce con un paese del monte Sinai, di mano d'un Grego scolare di Titiano. 10
40. Qvadretto antico corniciato di noce, col ritratto d'Aldo Manutio, d'acquarella 6
41. Qvadro corniciato di noce con oro, con la testa d'un Saluatore, di mano di Marcello[1]. 15
42. Qvadro corniciato con filetto d'oro con S. Francesco, di mano del Saluiati. 6
43. Qvadro corniciato di noce intagliato col ritratto di don Giulio miniatore, di mano del soprad° Greco[2]. 20
44. Qvadretto corniciato di noce con oro col ritratto di un giouine di berretta rossa, di mano del med°. 5
45. Qvattro tondi di rame, col ritratto del cardinal Farnese, S. Angelo, Bessarione cardinal et Papa Marcello, di mano del med°[3]. 10
46. Qvadretto picciolo corniciato d'oro con le quattro Stagioni, d'acquarella tocca di biacca, di mano del Vinci. 6
47. Qvadretto corniciato d'hebano con testa di San Jacomo, di mano del Titiano. 10
48. Qvadretto corniciato d'hebano, col ritratto de' Matheo di Messina, di mano sua. 15
49. Qvadretto corniciato di noce, col ritratto di Gio. Bellino, di mano sua. . 10
50. Qvadretto corniciato di noce con filetto d'oro, col ritratto d'un cardinal Gonzaga, in un quadretto, di mano di Gio. Bellino, di mano sua. . . . 6
51. Qvadretto corniciato di noce, col ritratto di Sofonisba et una Vecchia, di lapis et biacca, di mano sua. 6
52. Qvadro corniciato di pero tinto, col ritratto del cardinal Bembo, di mano d'uno scolare di Titiano. 10
53. Qvadro corniciato di noce, col ritratto del cardinal Sirleto, di mano del Durante[4]. 6
54. Qvadro senza cornice, col ritratto d'Antonio Augustini, di mano di Hieronimo da Lucca. 6
55. Qvadro senza cornice. col ritratto di Fuluio Orsino, di mano di Hieronimo di Sermoneta[5]. 6
56. Qvadro col ritratto di Gentile Delfino, di mano di Jacopino del Conte. . . 5
57. Qvadro corniciato di noce col ritratto di Michelangelo, di mano del medemo. 4
58. Qvadro grande corniciato di noce con un cartone d'una Madonna et un S. Giuliano et altre figure, di mano di Michelangelo. 20
59. Qvadro grande corniciato di noce, nel quale è un pezzo dell' historia di S. Pietro della cappella Paolina, di mano del med°. 20
60. Qvadro grande corniciato di noce, con Venere et Cupido, di mano del med°. 25
61. Qvadro corniciato di noce, con la figura di Caim, di mano di Raffaelle. . . 10

1. Marcello Venusti.

2. C'est Clovio. L'inventaire l'appelle toujours familièrement « don Giulio ».

3. Le cardinal Farnèse est le célèbre cardinal Alexandre; le cardinal S. Angelo est Ranuce Farnèse, que tous les documents du xvi° siècle désignent sous ce titre; le quatrième portrait est celui de Marcello Cervini (Marcel II, 1555).

4. Le vrai nom de ce peintre, mort à Rome en 1618, était *Durante di Romano* (Vasari, *Vite*, note de G. Milanesi, t. VII, p. 91).

5. Cf. la planche donnée par Litta d'après le portrait de la Galerie des Offices (Vol. V, *Orsini di Roma*).

62. Qvadro grandotto corniciato d'hebano, col disegno di lapis negra del Giuditio, di mano di Michelangelo 100
63. Qvadretto corniciato di noce, col disegno della battaglia delli Dei in lapis, tocco d'acquarella, di mano del med°. 30
64. Qvadro corniciato di noce intagliato, col disegno della sepoltura di Papa Julio II d'acquarella, di mano del med°. 25
65. Qvadro corniciato di noce intagliato, col designo della libraria di Fiorenza di mano del medemo, d'acquarella, et sotto ui è il Giuditio di mano di Bartholomeo da Reggio 25
66. Qvadro corniciato di noce, col disegno in prospettiua d'un palazzo, d'acquarella, di mano di Michelangelo. 20
67. Qvadro corniciato di noce, col disegno della testa di Christo giouine, di lapis rosso, di mano del med°. 20
68. Qvadro corniciato di noce, col disegno d'un deposto di croce, di lapis rosso, con una figura di Moise di rieto, di mano del med°. 25
69. Qvadro corniciato di noce, col disegno del Mardoccheo di lapis rosso, di mano del medesimo. 20
70. Qvadro corniciato di noce con un deposto di croce con piu figure di lapis rosso di mano del med°. 25
71. Qvadro corniciato di noce col disegno d'una battaglia d'acquarella, di mano del med°. 20
72. Qvadretto corniciato di noce, con un Laocoonte, di mano del med°. . . 20
73. Qvadretto corniciato di noce, col disegno di una testa di cauallo del S. Paolo della cappella Paolina, di lapis nero, di mano del med°. . . . 10
74. Qvadro corniciato di noce, col disegno d'un Profeta, in penna, di mano del medesimo. 10
75. Qvadro corniciato di noce, col disegno del carro di Faetonte, di lapis nero, di mano del medesimo. 20
76. Qvadro corniciato di noce, col disegno d'una testa di lapis nero, di mano del med°. 10
77. Quadretto corniciato di noce, col disegno di S. Luca, in penna, di mano di Raffaelle. 5
78. Qvadretto corniciato di noce, col disegno di S. Matteo, in penna, di mano del medesimo. 5
79. Qvadretto corniciato di noce, col disegno di S. Marco, in penna, di mano del med°. 5
80. Qvadretto corniciato di noce, col disegno di S. Giouanni, in penna, di mano del med°. 5
81. Qvadretto corniciato di noce, col disegno della regina Saba, d'acquarella, di mano del med°. 6
82. Qvadretto corniciato di noce, con un disegno di lapis rosso, di mano del medesimo. 4
83. Qvadro corniciato di noce, con una Madonna di lapis nero tocco di biacca, di mano del med°. 10
84. Qvadro corniciato di noce, con un' altra Madonna uariata di lapis nero tocco di biacca, di mano del medesimo. 10
85. Qvadro corniciato di noce, con un disegno d'Enea che porta Anchise, di

lapis rosso di mano del med°. 6

86. QVADRO corniciato di noce, con un disegno di biacca d'acquarella della figura che si getta d'una torre, di mano del med°. 6

87. QVADRO corniciato di noce, con un disegno in penna d'una battaglia, di mano del med°. 6

88. QVADRO corniciato di noce, col Christo uiuo crocifisso, di mano di don Giulio, da Michelangelo, di lapis nero. 10

89. QVADRETTO con un testa di maniera in penna, corniciato d'hebano, di mano del medesimo. 12

90. QVADRETTO picciolo corniciato d'hebano, con una testa di maniera di lapis nero, di mano del medesimo. 4

91. QVADRETTO corniciato di noce, col ritratto della Mancina di lapis nero, di mano del medesimo [1]. 6

92. QVADRO corniciato di noce, col ritratto in penna di Lionardo da Vinci, di Baccio Bandinelli. 4

93. QVADRETTO corniciato di noce, col ritratto di Papa Leone et Papa Clemente, d'acquarella et lapis rosso, di mano di Baltassar da Siena [2]. 2

94. DISEGNO, senza cornice, col ritratto di Papa Sisto Quarto, di lapis nero, di mano d'un pittore da Cortona. 4

95. DISEGNO, senza cornice, di lapis nero, col ritratto di Bernardino Maffeo cardinale, di mano di don Giulio. 2

96. DISEGNO, senza cornice, di lapis rosso ombreggiato, col ritratto del cardinale Sirleto, di mano di Federico Zuccaro. 1

97. DISEGNO, senza cornice, col ratto di Ganimede rapito, in-1°, di mano di Danielle, copiato da Michel°. 10

98. QVADRETTO picciolo corniciato di noce, con un disegno doue è una battaglia con più figure, di mano di Michelangelo. 10

99. QVADRETTO corniciato d'argento, di musaico minuto d'oro et agathe, doue sono la Madonna et S. Gio. Battista, di mano d'artefice antico, con alcune lettere greche. 50

100. QVADRETTO d'auolio con figure di basso rilieuo con cinque Apostoli, la Madonna, Christo et S. Giouan Battista con altri Santi Greci, con lettere greche per tutto, di mano di mastro antico [3]. 50

101. QVADRO corniciato di noce, con un Appamondo greco, in carta pecora. . 4

102. QVADRETTO corniciato d'hebano, di penna tocco di acquarella, con la testa del Pico della Mirandola, di mano di Lionardo da Vinci. 4

103. QVADRETTO con le cornici indorate, con un S. Michelangelo in musaico minutiss° [4]. 10

104. OVATO di rame, col ritratto del Sigonio, di mano di Lauinia Fontana [4]. . . 6

1. C'est sans doute cette Claudia Mancina que Taddeo Zuccaro avait représentée parmi la cour des Farnèse au château de Caprarola (Vasari, *Vite*, éd. Milanesi, t. VII, p. 112).

2. Baldassare Peruzzi.

3. Cet ivoire ne se retrouve plus à Saint-Jean de Latran, église à laquelle Orsini l'avait légué par testament. Voici l'article par lequel il instituait le legs : « *Sacrosanctæ Lateranensi Ecclesiæ volo consignari per executores et hæredem meum, tabellam eburneam cum imaginibus Græcorum quorundam sanctorum et litteris nomina eorum indicantibus Græce insculptis, quam tabellam volo servari in ea Ecclesia ornatam hebeno impensa mea, quia monumentum est satis antiquum* ». (*Fulvii Ursini vita a Josepho Castalione* [Gius. Castiglione] *scripta*. Rome, 1657; le testament d'Orsini est publié en appendice.)

4. La correspondance manuscrite de Sigonio avec Orsini nous fournit la date précise de ce portrait.

105. QVADRETTO corniciato di noce di miniatura, col ritratto di don Giulio, della Rossa et sua sorella, di mano di don Giulio[1] 30
106. QVADRETTO corniciato d'hebano, con S. Giouanni miniato d'Alberto Duro, hauuto dal nipote d'Aldo Manutio in dono, uale. 6
107. QVADRETTO con S. Gierolamo di mano di Luca d'Olanda, con bellissimi paesi, da Valerio da Reggio, per mezzo d'un regattiere[2]. 10
108. VN TONDO corniciato d'oro, con testa di Cleopatra, di mano di Giulio Romano, da Rocco pittore. 10
109. VN QVADRO corniciato d'oro, con ritratto di Laura del Petrarca, dal medesimo. 12
110. VN QVADRETTO corniciato di pero tinto, con una testa, di mano da fra Bastiano, dal Sr Alonso. 3
111. VN QVADRO di mano di Raffaelle corniciato d'oro, con la testa di Gio. Andrea Cruciano, da Ms Gio. Battista Pamphilij. 7
112. VN QVADRETTO corniciato di noce, coll' incendio di Troia, dal Sr Alonso. . 3
113. VN QVADRETTO corniciato di noce, di mano di Sofonisba, col ritratto suo et et una putta che piange, dal Sr Bernard^o^ pittore. 6

[Scudi 1,789]

Ego Fuluius Vrsinus subscripsi manu mea.

NOMS DES PEINTRES

Anguisciola (Sofonisba), 2, 3, 51, 113.
Bandinelli (Baccio), 92.
Bartolomeo da Reggio, 65.
Bellini (Jean), 49, 50.
Clovio, 88-91, 95, 105.
Conte (Jac. del), 56, 57.
Durante di Romano, 53.
Dürer, 106.
Fontana (Lavinia), 104.
Giorgione, 11, 12.
Hieronymo da Lucca, 54.
Lucas de Leyde (L. de Hollande), 107.
Matteo da Messina, 48.
Michel-Ange, 14, 58-60, 62-76, 98.
Peruzzi (B.), 93.
Piombo (Seb. del), 15-23, 30, 110.
Raphaël, 4, 5, 10, 61, 77-87, 111.
Romain (Jules), 36-38, 108.
Rosso, 7, 8.
Salviati (Francesco), 48.
Siciolante (Hier.), de Sermoneta, 55.
Titien, 1, 47.
Titien (école du), 39, 43-45, 52.
Venusti (M.), 41.
Vinci, 9, 13, 46, 102.
Volterre (Dan. de), 6, 24-29, 31-35, 97.
Zuccaro (Fed.), 97.

PIERRE DE NOLHAC.

Dans sa lettre, datée de Bologne du 8 novembre 1579, Sigonio en annonce l'envoi ; dans celle du 12 décembre, il invite Orsini à remercier directement l'auteur, la jeune Lavinia Fontana Zappi : « Reputo non solo opportuna cosa, ma quasi necessaria, il ringratiar la predetta s^ra^, perciochè ella sa come tutti siamo avidi di lodi ». (Bibl. Vaticane, *Vat. lat. 4104*, ff. 151 et 162.)

1. La miniature a été léguée par Orsini, avec deux médailles de bronze de sa collection, au cardinal Alessandro Peretti. Il la décrit ainsi dans son testament : «...*Itemque lego, quod puto eidem Illustrissimo D. meo gratum futurum, opus minio elaboratum manu Iulij Clovij, in quo est effigies ipsius Iulij, cum duabus sororibus non tamen eius* ». (*Fulvii Ursini vita*, p. 24.)

2. Orsini légua par son testament le Saint Jérôme de Lucas de Leyde à la veuve d'un de ses meilleurs amis, Mario Delfini. Il y avait des collections au XVIIe siècle dans le palais Delfini *in Campitelli*, à Rome.

LE CHEVAL DANS L'ART

QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE[1]

VII.

GESTES



La physionomie du cheval se traduit par les attitudes de la tête. Les agents principaux qui concourent à la rendre active sont : le feu du regard, les contractions de la bouche et des narines, ainsi que la mobilité des oreilles. L'excitabilité nerveuse du sujet accuse une note plus ou moins expressive; il est donc nécessaire d'étudier l'importance de la tête, non seulement sous le rapport de sa forme, comme contour linéaire, mais aussi comme indice du caractère et de l'énergie du cheval.

La tête qu'on préfère est légère et sèche avec la peau fine et sensible, elle a de grands yeux expressifs limitant un front large et plat, prolongé par un chanfrein bien suivi et lisse, se terminant par des naseaux suffisamment dilatés, afin que l'air arrive franchement dans les poumons; dans ce cas, il y a chance que le cheval ait un tempérament nerveux et aussi sanguin, si les veines tracent des sillons apparents. Les beaux chevaux asiatiques répondent à ce modèle.

Le *caractère* de l'animal se reconnaît au mouvement des oreilles : lorsqu'elles s'inclinent fortement et fréquemment en arrière, il faut le déclarer mauvais, surtout si, en même temps que celles-ci se contractent

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXVIII, p. 407 et t. XXIX, p. 46 et 242.

l'œil, s'ouvrant outre mesure, laisse voir beaucoup de blanc; ce dernier fait dénotant aussi la vigueur, n'en doit rendre l'animal que plus à craindre; il l'est moins, lorsque sa préoccupation se traduit par l'oscillation des oreilles en avant et de côté, ce qui est seulement un indice d'impatience et d'inquiétude.

Le cheval monté rapproche les oreilles et les porte en avant; lorsqu'il est attelé, elles sont généralement droites et le pavillon tourné en arrière, paraissant attentif à la voix du cocher. Un tempérament lymphatique et manquant d'énergie s'accuse par des oreilles inactives, épaisses et même pendantes.

Sans entrer dans les nombreuses particularités qui différencient les chevaux, nous parlerons seulement de celles qui furent le plus souvent utilisées dans l'art.

La tête *busquée* doit son nom à une convexité accentuée du chanfrein; elle est naturelle chez beaucoup de chevaux du midi, tels que les Italiens et les Espagnols; on la trouve aussi sur les Barbes et les Arabes, ainsi que chez les Allemands, les Hollandais et les Danois.

Dès le XVIIe et pendant tout le XVIIIe siècle, les peintres mirent en honneur cette courbure, cependant peu gracieuse; c'est, en passant du terre à terre des forts destriers et des chevaux d'armes du moyen âge aux chevaux enlevés et aux allures raccourcies de la Renaissance, qu'elle nous arriva d'Italie comme une mode, facilitant le *ramener* d'une équitation demandant l'encolure rouée d'animaux propices aux airs de manège, dressés par des écuyers de parade, se souciant médiocrement de la vitesse.

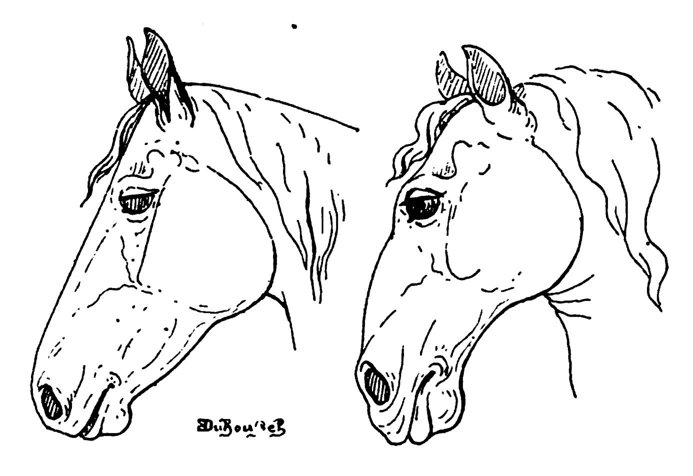
On se convaincra facilement de l'abus qu'on en fit, en regardant les toiles de Wouvermans, Van der Meulen, Vanloo, Parrocel, et les gravures de l'époque représentant des portraits équestres. Les luxueuses éditions de livres sur l'éducation hippique et l'art de bien monter à cheval n'ont, presque toutes, que la reproduction d'un même animal aux formes arrondies et au nez disgracieusement busqué.

Cependant, comme cette forme du chanfrein n'excluait ni la vigueur ni le dressage et même, au dire des hippologues, facilitait jusqu'à un certain point le jeu des poumons, les haras de Normandie recherchèrent des étalons ainsi particularisés, qui en rendirent, au moyen de croisements multipliés dans ce but, la production presque exagérée à la fin du siècle précédent.

A Rome et à Naples, le chanfrein busqué se continua tout naturellement et se rencontre encore aujourd'hui dans beaucoup de cas; les sculpteurs et les autres artistes l'utilisèrent largement et continuèrent

même lorsque, en France et surtout en Angleterre déjà depuis longtemps, le goût des courses et un nouveau dressage plus approprié aux exigences du turf préconisaient l'encolure allongée et la tête au chanfrein droit, ainsi que les formes sveltes et les membres hauts et bien musclés.

Disons, en terminant, que le bon et fort cheval n'est ni celui qui est trop gras ni celui qui est trop entraîné, et qu'il y a moyen de trouver de très beaux chevaux répondant à toutes les allures, ayant les formes les



TÊTE NATURELLE COMPARÉE A CELLE DU XVIIIe SIÈCLE.

plus gracieuses et les plus normales, en les cherchant à égale distance de ces deux exagérations.

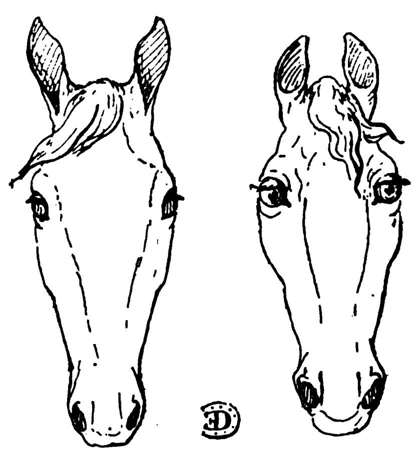
Puisqu'on a l'habitude d'admettre qu'en diminuant la longueur de la tête de l'animal celui-ci acquiert de l'élégance, on peut commettre ce petit déni de nature, car il est rare de représenter son sujet absolument de profil ; on se souviendra néanmoins que, dans ce dernier cas, il faut un long cou et de hautes vertèbres au garrot, pour que l'animal puisse pourvoir à son alimentation. Les chameaux et les chèvres, dont les têtes sont relativement petites, possèdent cette compensation, afin d'atteindre la terre sans provoquer un écart des membres antérieurs.

Nous donnons des croquis de profil et de face d'une tête naturelle, comparée à celle dont tous les artistes du XVIIIe siècle consacrèrent la forme en peinture et en sculpture.

La tête est généralement reconnue belle lorsque, large à son sommet, elle s'amincit à l'extrémité inférieure ; c'est avec satisfaction que l'Arabe dit que le nez de son cheval entrerait dans l'orifice d'un verre à boire et

que le front du même animal est si large qu'il semble porter des cornes, le comparant ainsi à l'occiput du taureau.

On a raison de souhaiter une tête relativement petite avec un grand espace entre les yeux, sans cependant agrandir celui-ci de façon à déformer le front; cela montre le développement du système nerveux et une spacieuse cavité intermaxillaire facilitant le jeu des poumons.



LES MÊMES, COMPARÉES DE FACE.

Les muscles se dessinant bien sur une tête sèche indiquent un tempérament ardent et nerveux; on se défiera de celle empâtée, percée de petits yeux et aux naseaux étroits.

Tout le monde connaît la belle forme de la tête des coursiers du Parthénon, c'est le type carré du cheval d'Arabie: elle est la seule, en sculpture, sur laquelle nous avons trouvé la constatation des mesures les plus naturelles de ces animaux.

Une chose qui nuisit beaucoup à la peinture et à la sculpture des anciens lorsqu'ils représentèrent le cheval, ce fut l'interprétatien fautive et trop mouvementée des lèvres et du bout du nez, se relevant à la suite de narines démesurément ouvertes; il est nécessaire de faire rentrer l'exagération de ce geste dans les limites de la vérité.

Chez les chevaux fins, il n'est pas rare de voir l'extrémité de la lèvre supérieure s'allonger légèrement, en raison de ce que cette partie terminale est très mobile; c'est le siège du toucher chez les solipèdes.

Les chevaux arabes et barbes ont cet organe doué d'une extrême sensibilité; il se meut pour palper et *choisir* la nourriture à terre, mais sans présenter la saillie de l'éréthisme sensuel du bouc.

INTERPRÉTATION ET BOUCHE NATURELLE.

La tête du noble animal qu'aucune lanière n'emprisonne offre souvent, au repos, l'image du calme le plus parfait; les naseaux, bien fendus, presque fermés, qu'agitent à peine une respiration doucement réglée, paraissent affaissés. On aurait le droit de s'étonner de cette placidité voisine de l'abattement; c'est un fait constaté. Les photographies des plus beaux chevaux anglais ne donnent-elles

pas au sujet un aspect endormi, parfaitement identique avec la même reproduction des vigoureux produits arabes chez lesquels, à l'état de repos complet, nous remarquons le même abandon?

Dans son résumé des qualités constitutives d'un bon cheval, l'auteur arabe, Ibn-al-Awan, dit que « les commissures de la bouche doivent être bien fendues, avec les lèvres arrondies et minces en même temps, la supérieure tendant à s'allonger sur l'inférieure ». En un mot, la disposition contraire à ce que présente la large surface constituant le *mufle* immobile du bœuf.

VIII.

ATTITUDES.

Le cheval monté, qu'on arrête, est presque toujours maintenu dans une *station forcée,* c'est-à-dire que tous ses membres supportent la masse et ses pieds sont aux angles d'une base ayant la forme d'un trapèze allongé dont l'avant-main, vu de face, limite le plus grand des petits côtés. L'encolure et le poitrail surchargeant la partie antérieure, on comprend que, pour la conservation des organes principaux de la vie et la solidité des *supports* sur lesquels ils sont étayés, il y ait assez d'espace entre ces derniers, et qu'en outre ils adhèrent par un peu plus de surface sur le sol.

Lorsqu'un cheval attelé est abandonné à lui-même, à l'état de repos, il lui arrive souvent de n'appuyer à terre que par trois points; dans ce cas, c'est toujours une hanche qui fléchit par l'action d'un membre postérieur se reposant et touchant seulement le sol avec la pince du pied, sans s'y appuyer; cette attitude est la *station libre.*

Pour avoir l'entière direction de l'acte qu'on veut exiger d'un cheval, on commence par le *rassembler,* en amenant les quatre membres à se serrer le plus possible sous le centre de gravité; l'équilibre de l'animal se trouve ainsi compromis, et cette instabilité, conséquence d'un dressage paralysant la résistance, est à l'avantage du cavalier.

L'attitude précédente est aussi forcée que le *camper,* dont le but est, au contraire, d'amener les membres à s'éloigner du centre; dans ce cas, le corps étant privé d'une partie de son soutien, le dos du cheval se creuse et l'arrière-main, dont les extrémités sont quelquefois à leur tension extrême, cesse de pouvoir actionner la masse, qui se trouve ainsi dans l'impossibilité d'exécuter aucun mouvement avant de retrouver une position plus normale.

Un cheval est bien *placé*, lorsqu'il répond aux conditions d'aplomb, c'est-à-dire à celles dont les appuis s'éloignent le moins de ses centres locomoteurs, ainsi que nous l'avons expliqué à l'article *Aplombs*.

IX.

MOUVEMENTS SUR PLACE.

Le *cabrer* est une attitude dans laquelle le cheval, pour se défendre ou attaquer, tend à porter le centre de gravité sur l'arrière-main, afin de soulever plus facilement la partie antérieure, qui se dresse par un mouvement énergique en rejetant la tête et le cou en arrière, cherchant ainsi à équilibrer le corps au-dessus des membres postérieurs, solidement assujettis sous la masse.

La *ruade* est une vive détente de l'arrière-main. Le cheval, pour effectuer cette défense, amène le centre de gravité en avant, en baissant la tête entre les membres de devant; la croupe s'enlève vivement et les jambes, comme un ressort qui se détend, lancent la ruade en rapprochant les sabots, afin de lui donner plus d'efficacité, lorsqu'ils toucheront l'objet visé.

Dans beaucoup de peintures anciennes le cabrer est exagéré; Géricault lui-même a plusieurs fois, en reculant trop la tête, fait dépasser en arrière la limite nécessaire au maintien de l'équilibre; on remarquera que, pour combattre l'attitude du cabrer, devenant un défaut lorsque l'animal s'en sert pour se débarrasser de son cavalier, celui-ci devra, autant que possible, charger l'encolure et rendre la main de bride, afin de ne pas aider au renversement de la tête.

Il peut aussi se faire que la ruade s'effectue pour déplacer le cavalier. C'est en relevant la tête du cheval qu'on pourra déjouer cette feinte et empêcher sa mauvaise intention de se réaliser.

Quoique l'artiste ait peu à s'occuper du *décubitus* ou coucher du cheval, attendu que cette attitude ne répond pas à celle de chevaux morts, qu'il est facile aux peintres de sujets militaires d'aller dessiner à Alfort et chez les équarisseurs, il est cependant utile d'indiquer comment un cheval couché se relève, car, sur un champ de bataille, les détails de cette pose peuvent servir pour les chevaux blessés; elle sera d'autant plus facile à comprendre qu'on en saura les périodes.

Le grand artiste qui avait nom Raffet a su utiliser cette position dans la remarquable et sombre lithographie qui représente le dernier carré de Waterloo.

Lorsqu'un animal jeté bas, ou reposant étendu sur le côté, veut se relever, c'est le pied de l'extrémité antérieure libre, que seconde le redressement successif de la tête et de l'encolure, qui pince la terre le premier; il aide ainsi par un violent effort le second membre dégagé du poids de l'avant-main à fixer en avant, et un peu séparé du premier, un nouveau point d'appui à la masse. Le train de derrière, reposant encore un instant sur le sol, ne tarde pas à s'y cramponner, la détente des jarrets soulève alors l'arrière-main et le corps se replace en équilibre sur ses quatre membres.

X.

ALLURES.

Nous avons parlé des attitudes et de la station du cheval, il nous reste à dire quelques mots sur sa locomotion. Les mouvements progressifs étant de plusieurs sortes sont désignés sous le nom générique d'*allures;* c'est le degré de vitesse du déplacement qui sert à les classer en pas, trot et galop; telles sont les *allures naturelles*. Les autres, résultant d'une éducation, sont dites *artificielles,* comme l'amble, le pas espagnol et le galop forcé du turf.

Au *pas,* l'allure est dite *marchée,* le cheval ne quittant pas la terre, sur laquelle il pose sur deux pieds au moins, pendant sa progression; et, *diagonale,* en ce sens qu'on saisit mieux les appuis diagonaux que ceux latéraux, quoique cette succession ait lieu alternativement.

L'empreinte d'un côté répond au milieu de l'espace qui sépare les deux foulées de l'autre.

Il est des cas où la longueur entre les traces se trouve modifiée, par exemple, lorsque l'animal *gravit* une pente; plus celle-ci sera rapide et plus le pas sera petit, en raison du rejet du centre de gravité sur l'arrière-main; les traces seront donc moins espacées et ne se recouvriront pas; c'est aussi le cas d'un animal tirant un volumineux fardeau et restant longtemps appuyé sur le sol par trois pieds.

Dans la *descente,* au contraire, le pas du cheval sera long, la foulée postérieure dépassera celle laissée par le membre antérieur du même côté, le centre de gravité se rapprochant du poitrail.

Le pas peut être grand, lent ou précipité; mais, à l'oreille, il fait toujours entendre quatre battues.

Le *trot* est une allure sautée, ce qui veut dire qu'après la période d'appui il y a celle de projection, pendant laquelle les membres pro-

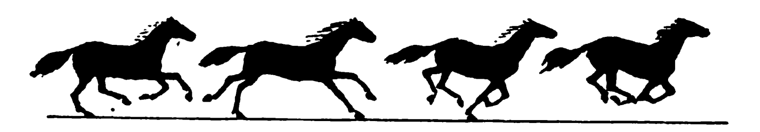
gressent en l'air. Le cheval entame cette allure en levant ensemble les pieds opposés diagonalement; ceux-ci arrivent en même temps sur le sol pour résister et recommencer à projeter la masse en avant. Chaque bipède accomplit alternativement le même acte et ne fait entendre qu'une battue répondant à ses deux foulées.

Ordinairement les peintres choisissent, pour représenter le cheval au *trot*, la période de suspension pendant laquelle les extrémités ont quitté terre. En principe, l'espace compris entre ces pieds en l'air, diagonalement opposés, est le même que celui de ceux qui arrivent sur le sol pour y faire ressort; et la *longueur* du pas de trot ne dépasse pas les trois quarts de celle de l'animal (de la pointe de l'épaule à l'extrémité de la croupe).

Dans le *grand trot*, les foulées des membres postérieurs dépassent celles de devant. Les Anglais forcent cette allure et en font le trot volant (flying-trot), dans lequel les traces sont inégalement espacées et l'action décousue.

Le *petit trot* marque les empreintes postérieures en arrière de celles des membres antérieurs. On commet généralement l'erreur de rendre cette période d'appui du *trot raccourci*, lorsqu'on veut représenter un cheval *au pas*. La statue de Henri IV sur le pont Neuf nous en fournit un exemple.

Le *galop* est l'allure *sautée* par excellence; pendant son action, l'animal, appuyé d'abord sur un seul pied, l'est ensuite sur deux et, enfin, est



LES TROIS BATTUES DU GALOP.

lancé en l'air au moyen d'une dernière réaction produite par la pression du pied antérieur sur lequel le cheval est dit galoper.

Il y a trois sortes de galop : l'*ordinaire*, le *rassemblé* et celui de *course*.

Pour effectuer le premier, dit à trois temps, le cheval s'enlève des membres antérieurs et se projette en avant par la détente des jarrets, les extrémités postérieures s'engagent sous la masse. Un grand nombre des chevaux de Phidias affectent cette pose de départ et témoignent d'une grande justesse d'observation de l'artiste; mais, à la façon dont l'avant-main est enlevé, les pieds de derrière ne progresseraient que faiblement : ce serait le petit galop *rassemblé* à quatre temps, dans lequel les sabots,

assez voisins les uns des autres, feraient entendre quatre battues et gagneraient peu de terrain, une allure raccourcie comme celle d'une parade ou du manège.

Le cheval est dit *galoper à droite*, lorsque le membre droit de devant laisse l'empreinte de sa foulée en avant du membre gauche du même bipède, et que la jambe droite marque la sienne en avant de la jambe gauche. Si le contraire a lieu, il est dit *galoper à gauche*.

La *course* se compose de bonds dans lesquels la succession des foulées, sous la masse, s'opère très rapidement et presque simultanément par paires. Plus l'action est vive, plus les membres sont tendus vers l'horizontal, et plus le corps de l'animal est voisin du sol et les traces de ses fers rapprochées du plan médian qui partagerait verticalement sa longueur.

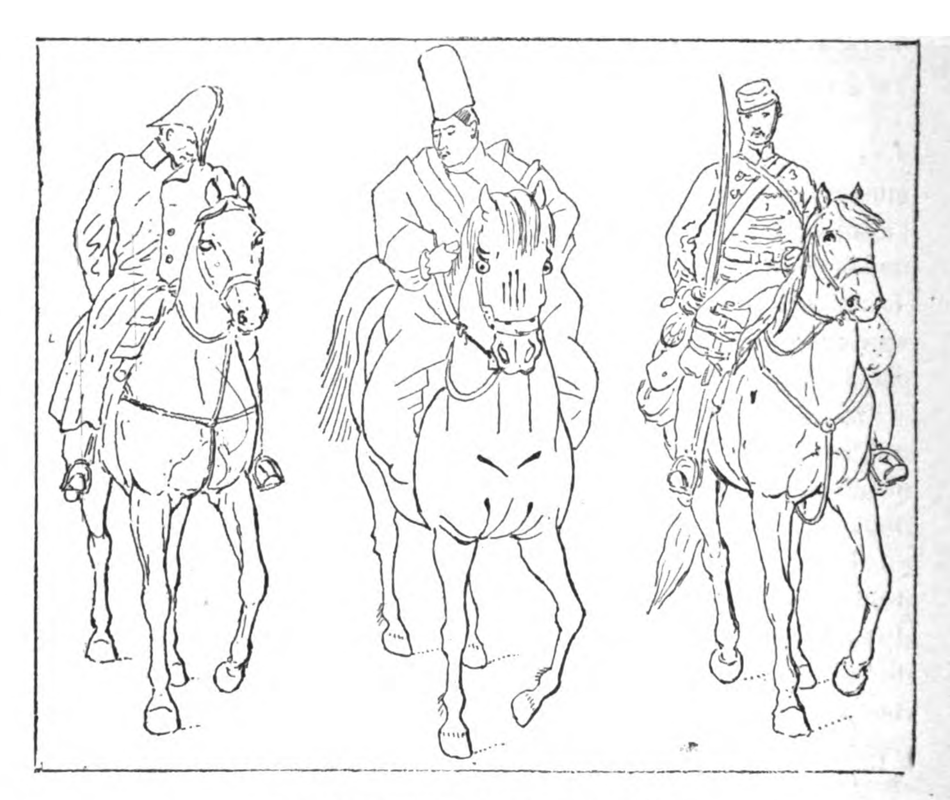
Si nous constatons encore, à notre époque, un peu de la grande indifférence qui régna pendant des siècles, à propos de la représentation des allures du cheval, même dans celles dont le calme permettait en quelque sorte de l'analyser, il ne faudrait pas faire peser trop ce reproche sur l'antiquité et la Renaissance. Nous pouvons affirmer, avec preuves à l'appui, que les anciens voyaient l'allure calme du pas beaucoup plus exactement que leurs successeurs. Il existe à Pise et à Florence des sarcophages sur lesquels le marbre figure les deux périodes de cette locomotion.

Les monuments de l'Égypte et ceux de la Perse nous en fournissent des spécimens, aussi bien que les Étrusques, les ruines de Pæstum, la Grèce, les chevaux de Venise, dont nous avons précédemment donné quelques détails, et la colonne Trajane; parmi les nombreux animaux qui ornent cette dernière, une grande partie est régulièrement au pas et les autres à la période d'appui du trot.

Chez les Romains, les chars de triomphe étaient traînés par quatre ou six chevaux blancs, marchant de front d'un pas calme, avec la fierté et la noblesse qui convenaient à la cérémonie; c'est du moins ce que nous voyons sur l'attelage triomphal de Titus et d'après différents bas-reliefs du Capitole et des jardins Médicis. L'allure est correcte, l'appui est bon.

La récente exposition de l'art ancien du Japon, qui a si vivement intéressé les connaisseurs, nous fournit l'occasion de constater un fait. Au milieu des curieux kakémonos qui figuraient dans la remarquable collection orientale de M. Gonse, nous trouvons le dessin d'un dignitaire japonais chevauchant; il est vu de face, et, si le tracé des formes de sa monture n'est pas parfaitement correct, du moins l'allure témoigne, par sa vérité, en faveur d'un artiste asiatique dont l'œuvre remonte à près de six

siècles. Il suffira, pour s'en convaincre, de regarder les croquis comparatifs que nous donnons. Les chevaux escortant notre Japonais, dont l'un est emprunté à Meissonier, l'autre à Detaille, cheminent lentement et correctement à l'allure du pas; sur l'appui diagonal droit, ayant tous les trois le même membre antérieur au *soutien* et celui hors montoir de derrière, diagonalement opposé, sur le point de s'y mettre.



CHEVAUX A L'ALLURE CALME DU PAS.

En effet, le Japonais qui occupe le centre a, à sa droite, un cheval pris sur la gravure du tableau connu de tout le monde de *la Campagne de France* (*1814*), exposé en 1864; à sa gauche, celui du cavalier conduisant les prisonniers du *Salut aux blessés* de Detaille, Salon de 1877.

Nous pourrions, au point de vue de la reproduction naïve de la vérité, multiplier les exemples, en les prenant même dans les précurseurs de la Renaissance, car Benozzo Gozzoli nous fournirait des poses identiques, que nous regrettons de ne plus trouver aussi exactes dans des productions hippiques qui suivirent, et que négligèrent aussi Van der Meulen,

Salvatore Rosa, Le Brun, Parrocel, etc., et enfin les peintres qui ornèrent de chevaux les tableaux de la première moitié du XIXe siècle. Malgré le talent incontesté de ces artistes, nous préférons, pour rendre hommage à la vérité des mouvements, les chevaux étudiés par des observateurs d'élite, tels que Meissonier et Detaille.

XI.

PHOTOGRAPHIES MUYBRIDGE.

Le dessin des allures, dont les détails échappent à l'œil, devient une interprétation immobilisant une *forme* qui, pour être juste, doit résumer l'idée la plus nette qu'on se fait de l'action non saisie, mais supposée en être la vraisemblance.

Jusqu'à présent, le tracé d'un cheval, dans la position imaginée du ventre à terre, est une convention généralement admise pour figurer le galop, avec les membres écartés et en pleine divergence.

Ce qui devient invraisemblable aux yeux de tous, c'est la répétition trop grande du même geste, lorsqu'elle se souligne, par exemple, sur quarante chevaux de profil, lancés à fond de train dans certain tableau de course qui date, je crois, d'une trentaine d'années; on y constate quatre-vingts membres de devant ayant ensemble la même pose, reproduite inversement, mais dans l'extension opposée par les quarante paires de jambes qu'une même détente maintient parallèlement à égale distance de la piste. Il est évident que l'artiste, dont une très belle gravure coloriée perpétue l'œuvre précitée, ignorait que le grand galop eût, dans sa réalité, quelques modifications à lui fournir en dehors de l'image qu'il croyait devoir être sa seule interprétation.

Cette habitude de représenter la course, comme si l'animal nageait complètement étendu dans l'air, succédait à la formule du galop dont les deux pieds de derrière faisaient un commun et semblable effort des pinces appuyées sur le sol : Salvatore Rosa, Casanova, le Bourguignon et tous les peintres anciens ne nous fournissent que cette manière, qui dura jusqu'à la fin du siècle dernier. Les recherches de notre époque progressive amenèrent déjà quelques modifications à une traduction si restreinte et si peu vraisemblable.

Depuis vingt ans, on s'est beaucoup occupé des questions de vitesse et des enregistreurs scientifiques qui ont permis d'analyser les expériences de ce genre ; nous n'avons pas à traiter ici cette intéressante ques-

tion par le menu, mais nous devons parler de l'importante reproduction instantanée des allures du cheval, même les plus accélérées, par le procédé photographique d'un Américain, M. Muybridge, qui a disposé ingénieusement un certain nombre d'appareils, de façon à donner l'analyse graphique des mouvements qui échappent à la vue par leur rapide succession. Le consciencieux opérateur a braqué en ligne, sur une piste, un certain nombre d'objectifs voisins l'un de l'autre; ceux-ci, actionnés par l'animal lui-même, se démasquent et se referment successivement dans un intervalle très court.

L'arrivée en France, en 1879, de ces photographies, dont l'instantanéité était un progrès à cette époque, produisit une grande sensation dans le monde artistique et, nous devons dire aussi, un étonnement peu sympathique de la part des *animaliers*, cherchant en vain, dans ces poses disgracieusement vraies, une image ayant quelque rapport avec la routine consacrée pour formuler la vie active chez les animaux. Il ne fallut rien moins que la preuve absolue de la vérité de cette combinaison d'attitudes, paraissant si heurtées de détails, pour convaincre de leur réalité absolue. Elle fut démontrée par leur mobilisation naturelle dans le zootrope[1].

L'œil de l'artiste est attentif parce que chez lui il y a un grand travail de comparaison; sa mémoire lui vient ensuite en aide pour résumer et tirer le meilleur usage des sensations produites par les objets, encore faut-il que ces objets permettent à l'organe visuel d'en saisir la forme. Un cheval, au galop, a des contours que la vitesse imprimée à son ensemble maintient dans une perpétuelle indécision, puisqu'il y a constamment changement sur la rétine de l'observateur par superposition de nouvelles images, et nous savons que, pour se faire une idée de la couleur, de la forme et du mouvement des objets visés par notre œil, l'action physiologique ne se produit qu'après une pose qu'on évalue à $\frac{1}{10}$ de seconde; elle persiste intérieurement le même temps.

Le principe du zootrope est basé sur la persistance de ces impressions lumineuses, qui fait qu'un *point* brillant, si on l'agite vivement, donne à volonté la sensation d'un cercle ou d'une ligne droite. La fusée, dont le sommet seul est en ignition, n'offre-t-elle pas une traînée lumineuse pendant tout le trajet qui paraît la joindre à la terre? Le mouvement rectiligne de la goutte de pluie, le zigzag de la foudre, sont des preuves de la durée de l'image assez de temps après que la cause a cessé de se produire.

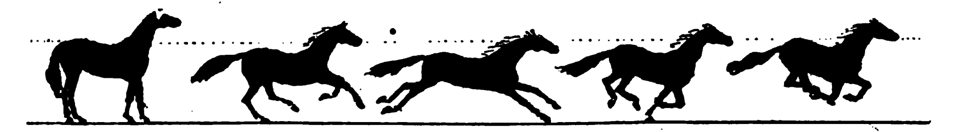
1. Zootrope des allures (L'*Illustration*, 13, rue Saint-Georges).

Ayant placé convenablement et à intervalles égaux la série des poses du galop Muybridge, en imprimant au zootrope un mouvement qui, pour chaque cheval, laisse voir son image moins que $\frac{1}{10}$ de seconde, on obtiendra une sensation continue, reproduisant très exactement celle éprouvée en le regardant fonctionner naturellement, avec l'avantage de décomposer le mouvement si on fait tourner lentement l'animateur, pour en faire un instrument d'étude.

Nous recommandons aux artistes, lorsqu'ils mettent en ligne un certain nombre de chevaux à l'allure du galop, de s'habituer à modifier les tensions des membres dans les seconds et troisièmes plans ; nous avons vu des essais de ce genre (Gérôme, Claude, Goubie, Guesnet) qui ne nuisent nullement à l'expression de la rapidité et, au contraire, en rendent les différentes phases plus compréhensibles.

Pourquoi n'habituerait-on pas le public à une pose tendant à se rapprocher de l'exactitude? Pour les allures calmes, la chose a été mise en bonne voie, il y a plus de vingt ans, par Meissonier, malgré les contestations qui se produisirent lorsqu'apparut son tableau de *1814*.

La vérité rigoureuse de l'allure du galop nous montre que le cheval a deux fois plus de temps les quatre membres rassemblés sous le corps



ÉLÉVATION AU-DESSUS DU SOL DANS LE GALOP.

que dans les poses étendues ; c'est aussi dans ces instants-là qu'il est au point le plus élevé du saut qui l'éloigne de la terre. La ligne pointée que nous traçons sur une épreuve photographique le prouve.

L'ancien terme de *ventre à terre*, usité pour rendre le paroxysme du développement de cette allure, exprime d'une façon très juste l'acte de détente ; car, dans cette position, le cheval est le plus près du sol ; c'est donc une erreur, en le représentant ainsi, de l'isoler trop du terrain, ce qui l'éloignerait du point de résistance vers lequel il tend à rebondir.

Cette remarque, de laquelle on se préoccupe peu, date cependant de longtemps. On lit, dans Léonard de Vinci (Ch. CCLXVIII. — *Des animaux à quatre pieds et comment ils marchent*) : « Le plus haut du corps des animaux à quatre pieds reçoit plus de variété en ceux qui cheminent qu'en ceux qui demeurent arrêtés, et ce plus ou moins selon que ces animaux sont plus grands ou plus petits, et cela provient de l'obliquité des

jambes qui touchent à terre, lesquelles haussent l'animal quand elles quittent leur obliquité et qu'elles posent perpendiculairement sur la terre. »

La constatation de ce fait, graphiquement prouvée par M. Muybridge, est l'une des plus intéressantes du procédé américain, dont les instantanés tendent à faire modifier les formes, jusqu'à présent en usage, pour figurer un corps paraissant brusquement arrêté au moment précis où l'action lumineuse l'a frappé. C'est ce résumé plus intelligent et plus véridique, s'alliant à la question de goût, dont l'expression acceptable reste à trouver.

Nous espérons que les artistes, une fois le premier étonnement passé, sauront tirer profit de ces intéressants documents qui, par le fait, ne sont que le mouvement immobilisé dans lequel il manque l'impression d'une chose agissante, vivant dans le domaine de l'art.

Déjà, au point de vue de l'application physiologique, les curieuses découvertes du savant professeur Marey ont fait marcher la question en la perfectionnant.

Nous avons toute confiance dans l'initiative que nous paraît devoir prendre Meissonier. C'est à un talent aussi autorisé, à un œil aussi exactement scrutateur que le sien, qu'il appartiendra, nous n'en doutons pas, de trouver la formule mettant d'accord la science et la sensation à produire; il aura résolu un grand progrès lorsqu'il indiquera la synthèse artistique de tous ces éléments séparés par l'analyse.

La vraie éducation de l'artiste est absolument indépendante de la mode. Les principes de cet enseignement étaient, du temps de Phidias, à la hauteur d'une question sociale, et beaucoup plus en honneur anciennement qu'ils ne le seront jamais à notre capricieuse époque; aussi l'art grec est-il resté la traduction la plus élevée du naturalisme.

Les maîtres sont bons à consulter, mais avec des réserves, tandis que la nature est un modèle ne faisant jamais défaut à celui qui, avec l'*instruction*, saura utiliser, comme art, le côté qui sympathise avec son tempérament.

E. DUHOUSSET.



JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE)[1]



Le onzième d'octobre, étant allé chez le Cavalier, j'ai trouvé dans son antichambre le dessin que Le Brun avait fait pour être peint au salon de Vaux[2]; il l'avait envoyé pour le faire voir au Cavalier, lequel étant revenu de la messe, il s'est arrêté à regarder ce dessin et l'a considéré fort attentivement et longtemps, puis il a dit : *E bello, ha abbondanza senza confusione*[3]. Comme c'est une ovale, il a dit que si le palais du soleil, qui y est représenté, avait été de même forme ou bien rond, peut-être aurait-il mieux convenu au lieu et au soleil même. Ce sont les quatre saisons de l'année qui sont représentées dans ce dessin avec les quatre éléments. Comme c'est pour une voûte de dôme, l'ouvrage est de grande sujétion, tout devant répondre à un seul point et tout devant presque paraître en raccourci, étant vu de bas en haut. J'ai dit que Raphaël avait fui ces sortes de représentations. Le Cavalier a fait tourner ce dessin de tous les côtés pour le mieux voir, et après a dit qu'il fallait que M. Colbert le fît exécuter quelque part, que ce serait dommage qu'il ne le fût pas.

Le nommé Château[4], graveur, lui a montré sur le même lieu l'ouvrage

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 316; t. XVII, p. 71; t. XIX, p. 283; t. XX, p. 273, 447; t. XXI, p. 185 et 378; t. XXII, p. 94; t. XXIII, p. 271; t. XXIV, p. 360; t. XXV, p. 524, et t. XXVI, p. 178, 529; t. XXVII, p. 271, t. XXVIII, p. 265 et t. XXIX, p. 257.

2. Du château de Vaux.

3. « Il est beau. Il a de l'abondance sans confusion. »

4. Guillaume Château, graveur, membre de l'Académie, né en 1635, mort en 1683.

d'une jeune fille, laquelle a copié en miniature une vierge de M. Le Brun. Il a trouvé cela bien, et, au sujet des filles qui peignent, il a rapporté qu'Urbain VIII disait que rarement peuvent-elles arriver à quelque perfection, pour ce que, dès qu'elles commencent à peindre, l'on les louait tant qu'elles s'estimaient avant qu'il en fût temps, et de plus qu'elles ne peuvent pas dessiner bien comme les hommes, n'étant pas de la décence qu'elles dessinent des nudités; que le meilleur avis qu'on leur pût donner, est qu'ayant à ne faire que des copies, elles doivent choisir les ouvrages des plus excellents maîtres. Ce graveur lui a montré ensuite de ses académies de lui dessinées à la plume. De la première, il a dit qu'elle était bonne, à la seconde il a montré une cuisse beaucoup plus grosse, et à la troisième il a trouvé les jambes courtes. Sur cela il a dit que c'est la plupart du temps que le naturel n'est pas beau, qu'il avait fait venir pour lui de Civita-Vecchia et de la Marche d'Ancône de ces Levantins, pour lui servir de modèle, et qu'il s'en était bien trouvé; qu'il y avait un avis général à donner à ceux qui dessinaient après nature, d'être sur leurs gardes, et de bien examiner le modèle, de faire les jambes plutôt longues que courtes, qu'un tantin de plus que vous leur donnez augmente la beauté, et le tantin de moins rend la figure lourde et pesante; qu'aux épaules de l'homme il faut toujours leur donner plutôt du large que de l'étroit, qui se voit d'ordinaire dans le naturel, faire la tête un peu plus petite que grosse; aux femmes les épaules un peu plus étroites qu'on ne les voit au naturel, Dieu ayant donné aux hommes la largeur aux épaules pour la force et le travail, et le large aux hanches des femmes pour pouvoir nous porter dans leurs flancs; les pieds, les faire plutôt petits que trop gros; que l'on voit cela dans les beaux modèles et dans les antiques. Il a répété qu'il fallait que le Roi en fît venir de Grèce; qu'il le mettrait sur le mémoire qu'il a fait pour l'Académie; qu'outre cela il fallait que les chefs de l'Académie fissent des discours pour l'instruction de la jeunesse et les faire différents selon les différentes classes; qu'il fallait qu'il y en eût trois. Il a dit, au sujet des figures d'académie qu'il venait de voir, qu'il avait trouvé par son étude une chose pour la position des figures, qui était d'une grandissime importance, c'était leur pondération que l'on voyait dans le naturel; que rarement un homme, s'il n'était fort vieux, pose-t-il que sur une jambe, qu'il fallait observer que le poids du corps fût sur cette jambe et que naturellement l'épaule, du côté de la jambe qui porte le corps, doit être plus basse que l'autre, et que si l'on a levé un bras en haut, ce sera toujours celui opposé à la jambe qui porte le corps; qu'autrement la grâce n'y est pas et la nature est forcée; qu'en observant les beaux antiques, il les avait tous trouvés tels.

M. du Metz était là qui a dit qu'il se souviendrait de ces belles observations. J'ai dit que c'était un grand bien pour ceux qui suivent ces professions d'avoir de si bons enseignements, que cela leur abrège beaucoup d'années qu'ils auraient à faire de ces recherches, et peut-être inutilement; qu'il y avait peu de personnes qui ne fussent chiches de leurs études particulières; qu'on enseignait assez les règles de l'art, mais celles que l'ouvrier s'était faites à lui-même, jamais ou très rarement les enseignaient-ils; qu'on était bien obligé à M. le Cavalier d'en parler de si bonne foi. Le Cavalier a répondu que ce que nous avons, c'est Dieu qui nous l'a donné, que de l'enseigner

aux autres c'était le lui restituer; qu'il y avait trois choses : *voir, entendre les grands hommes et pratiquer.*

Le petit Blondeau lui a montré de ses académies, il les a trouvées assez bien pour un jeune homme, « mais il faut aller à Rome, lui a-t-il dit, voilà l'âge des jeunes gens pour y aller, car il faut que ce soit avant qu'ils aient vingt ans, et qu'aussi ils ne soient pas trop jeunes ». Il a dit qu'il avait été conseillé par Annibal Carrache, lui jeune, de dessiner d'après le *Jugement* de Michel-Ange, au moins de deux années, pour apprendre la suite des muscles; que dessinant ensuite à l'académie après le naturel, le Scivoli[1] lui dit, le regardant dessiner : *Sei un furbo; no fai quel che vedi, questo è di Michel-Angelo*[2], que c'était l'étude qu'il avait faite auparavant.

Le temps s'est ainsi passé, attendant M. Colbert qui n'est point venu, et qui après a mandé qu'il ne viendrait point, à cause que le Roi était sur le point d'aller à Versailles. J'ai proposé, cela étant, d'aller voir la maison de M. de la Vrillière[3], et de fait nous y sommes allés. Les Anguiers y sont venus et mon frère. Le Cavalier a trouvé la maison belle et le jardin, y a considéré les statues de bronze qui y sont, qu'il a trouvées mal formées et jetées. Il est entré dans la galerie basse, où il y a des copies de la galerie de Farnèse. Il les a considérées avec une très grande attention et, après y être demeuré longtemps, il a dit : « Cela est merveilleux. J'ai vu quatre cents fois les originaux de ces copies et je ne laisse pas de prendre grand plaisir à voir ceci; c'est l'effet du bon. » De là, il a monté dans la galerie haute et a vu la chambre qui est auprès, où sont divers tableaux de tous les maîtres. Des grands tableaux, il a estimé d'abord une *Cène* du Tintoret. Des petits, il a dit qu'un tableau de l'Albane était du bon temps. Il a estimé un *Saint François* du Carrache[4], un portrait de Dossi[5], une *Nativité* du Poussin; considérant les Bassans, il a dit « qu'il n'y en avait aucun de Jacques Bassan ».

Entré dans la galerie, le premier tableau qu'il a vu est du Guerchin[6]; il n'en a dit ni bien ni mal. Après, il a vu celui du Poussin[7], qui est de figures grandes comme le naturel, où est représenté ce maître qui voulait livrer aux ennemis ses jeunes écoliers, enfants des Romains, par qui il est fouetté. Il

1. Ce nom ne figure pas dans le Dictionnaire de Nagler. Peut-être a-t-il été estropié par le copiste.

2. « Tu es un coquin. Tu ne fais pas ce que tu vois. Cela est du Michel-Ange.»

3. Cet hôtel, dont il a déjà été question à la date du 22 septembre, fut, à l'époque de la Révolution, confisqué avec la magnifique galerie de tableaux qu'il contenait. Aujourd'hui il appartient à la Banque de France, qui l'a acquis en 1808 au prix de deux millions.

4. Dans le catalogue du musée du Louvre, on trouve indiqué sous le n° 129 de l'école italienne un *Saint François en extase*, d'après Louis Carrache, avec cette mention : « Ancienne collection ».

5. Il y avait deux peintres du nom de Dossi; ils étaient frères et de Ferrare. L'un mourut en 1545, l'autre après 1560.

6. D'après Hurtaut (*Dictionnaire de Paris*, t. III, p. 274-275), il y avait dans l'hôtel quatre tableaux portant le nom du Guerchin : *Le combat des Romains et des Sabins* (actuellement au Louvre, sous le n° 56 de l'école italienne); *Coriolan et sa mère; Esther devant Assuérus; Agar dans le désert*. Sous le premier empire, ces trois tableaux ont été donnés, le premier au musée de Caen et les deux autres au musée de Tours.

7. Actuellement au musée du Louvre, sous le n° 436 de l'école française.

a dit : *Questo è bello et dipinto della maniera di Rafaelle*[1]. Il a vu les autres de Pietro de Cortone, a loué, dans le dernier fait, la *Vierge* qui est en haut[2]. De celui du Guide, qui est le *Ravissement d'Hélène*[3], il a dit que véritablement personne n'avait eu plus de grâce, ni n'avait donné aux têtes das airs plus divins que le Guide; a remarqué celles des femmes qui suivent Hélène; mais d'un soldat qui est devant Pâris, il m'en a fait remarquer la mauvaise position et la distance excessive d'un pied à l'autre. « Il faut prendre patience », a-t-il dit. En s'en revenant, il a considéré les bustes et a trouvé admirablement beau celui d'Agrippine et après celui de Brutus et quelques autres. De celui qui est auprès d'Agrippine, il a dit qu'il était dans un fâcheux voisinage. Revoyant le tableau du Poussin, il a dit qu'il était un grand homme de se pouvoir ainsi transformer, qu'il était d'une manière tout à fait différente de cette *Nativité*, qui est d'un coloris lombard et l'autre à l'imitation de Raphaël. Sortant, il a dit qu'il lui semblait être dans un des palais de Rome; que c'était le premier qu'il eût vu où il n'y eût point d'or. Les enfants de M. de la Vrillière étaient là, qui le sont venus reconduire jusque dans la rue.

Revenus à l'hôtel Mazarin, le signor Paul et M. Coiffier[4] l'ont appelé pour lui faire voir, dans une maison vis-à-vis, des tableaux de Poussin. Il y est entré et a vu une *Adoration des trois rois* (c'est celle qu'avait le sieur Charmois)[5], et puis le *Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon*[6]. Il a dit de ce dernier qu'il était de sa bonne manière. Le Brun était là, qui est la maison du sieur Cotteblanche, et a dit, qu'il l'avait vu faire il y a vingt ans[7]; de l'autre, le Cavalier a dit en le revoyant, qu'il s'étonnait que le signor Poussin, qui était si savant dans le costume, n'eût donné à ces rois que des airs de tête et des manières de personnes ordinaires comme à des apôtres; qu'il y en avait un qui ressemblait à un saint Joseph; que s'il n'avait vu là un More, il aurait douté que ce fût une adoration. J'ai dit qu'ils n'avaient passé, suivant l'avis de plusieurs, que pour des savants et grands astrologues. M. Le Brun a dit que M. Poussin n'avait eu l'intention que de les représenter tels qu'il lui en avait entendu parler et de son opinion sur ce sujet. Le Cavalier a dit qu'il fallait s'attacher à l'Écriture, qui dit que c'étaient des

1. « Cela est beau; il est peint dans la manière de Raphaël. »

2. C'est probablement le tableau décrit ainsi dans Hurtaut : *la Sybille Cumée montrant à Auguste dans le ciel la Vierge qui tient l'enfant Jésus.*

3. Au musée du Louvre, sous le n° 339 de l'école italienne.

4. Il existe de ce Coiffier, dont le nom a déjà été prononcé à la date du 30 juillet, un portrait gravé par Humbelot et dont la légende porte : *Carolus Coiffier, baro Dorvilliers, etc., a regia secretarius, cons., metallicis universæ Franciæ venis præfectus.*

5. Martin de Charmoys ou Charmoy, né en 1605, mort en 1661. Il était lié avec Poussin, Le Brun, Stella, etc., et, par le crédit du maréchal de Schomberg, obtint l'établissement de l'Académie royale de peinture, dont il fut le premier directeur. — Il y a une *Adoration des Mages* au Louvre, sous le n° 423 de l'école française. Je ne sais si c'est le tableau dont il est ici question. Une autre se trouve au musée de Dresde.

6. Poussin a fait au moins deux tableaux sur ce sujet, sinon trois. Il y en a un au Louvre, sous le n° 418 de l'école française.

7. Par conséquent en 1645. A cette époque, Le Brun était, comme Poussin, à Rome où il resta de 1642 à 1646.

rois. M. Le Brun a répliqué[1] qu'elle disait des mages. Il[2] n'a plus rien dit et s'en est venu dîner.

Après, nous avons été voir les dessins de Jabach, chez qui M. Coiffier avait mené dîner le signor Paul. MM. Le Brun, Mignard, Gamart, Roland, Cotteblanche et quelques autres y ont dîné. On a vu quantité de dessins de tous les maîtres. Le Cavalier a dit qu'il n'y avait aucuns dessins où l'on pût être moins trompé que ceux d'Annibal Carrache, pour ce qu'ils étaient moins finis et pouvaient plus difficilement être copiés. Il en a vu un grand nombre qu'il a dit n'être que des copies. Il y en a quelques-uns de Raphaël extraordinairement beaux, comme celui de l'*Attila*[3]. Jabach a dit qu'il lui coûtait cent pistoles, de feu M. Du Fresne. Il a [vu] celui du Poussin d'*Armide emportant Renaud,* dont le tableau est en France[4], quantité de Jules Romain, du Titien, de Paul Véronèse et autres maîtres. Enfin, il s'est levé brusquement, et a dit qu'il avait les yeux las de voir tant de belles choses et nous nous en sommes revenus chez le sieur Joly qui montre à voltiger, où étaient le comte Strozzi, la signora Anna, l'abbé Bentivoglio. Lui et ses écoliers ont fait divers tours sur le cheval de bois, et après nous nous en sommes revenus à l'hôtel Mazarin.

Le douzième, j'ai trouvé le Cavalier dessinant son buste pour y faire le piédestal, qu'il a projeté en forme de globe. Il le pose comme sur une espèce d'estrade. Il m'a prié de savoir de Varin, si la médaille, pour mettre sous la première pierre, était avancée. Nous sommes allés chez lui le signor Mathie et moi. Il nous a dit qu'elle ne pouvait être achevée que jeudi et m'a montré deux inscriptions, l'une latine et l'autre française pour attacher à la première pierre avec la médaille. Les inscriptions sont sur des lames de bronze et contiennent ce qui ensuit :

LOUIS XIIIIe,

ROY DE FRANCE ET DE NAVARRE,

Après avoir dompté ses ennemis, donné la paix à l'Europe,

A soulagé ses peuples.

Résolu de faire achever le royal bastiment du Louvre, commencé par François premier et continué par les Roys suivans, et fait travailler durant quelque temps sur leur mesme plan, mais depuis la grandeur de son esprit et de son courage luy aiant fait concevoir un nouveau dessein, et plus grand et plus magnifique, et dans lequel ce qui avait esté basty ne peut entrer que pour une petite partie, il fit icy les fondements de ce superbe édifice.

L'an de grâce M.DCLXV. Le . . . jour du mois d'octobre.

1. Et avec raison. Voici le texte de saint Mathieu (ch. II, vers. 1) : « Cum ergo natus esset Jesus in Bethleem Juda in diebus Herodii regis, ecce magi ab oriente venerunt Jerosolymam. »

2. *Il,* Bernin.

3. L'*Apparition de saint Pierre et de saint Paul à Attila.* La notice des dessins du musée du Louvre, où il figure sous le n° 325 de l'école italienne, n'indique pas de qui Jabach l'avait acquis, ce que Chantelou nous apprend ici. Il est exposé dans la salle dite des *Boîtes.*

4. Le dessin est, comme le précédent, exposé dans la salle des *Boîtes* sous le n° 1277. — Le tableau appartenait probablement encore à Stella, pour qui il avait été fait.

Mre Jean-Baptiste Colbert, Ministre d'Estat et Trésorier des ordres de sa Maté, estant alors sur-Intendant de ses bastiments.

Ludovicus XIV, Francorum et Navar. Rex christianissimus.
Florente aetate, consummata virtute
Devictis hostibus, sociis defensis, finibus productis,
Pace sancita, asserta Religione, navigatione instaurata,
Regias aedes
Superiorum Principum aevo inchoatas,
Et ab ipso juxta prioris exemplaris formam magna ex parte constructas,
Tandem pro majori tum sua tum imperii dignitate
Longe ampliores atque editiores excitari jussit,
Earumque fundamenta posuit.
Anno R. S. M. DCLXV. . . octobris.
Operi promovendo solerter ac sedulo invigilante
Jo. Bap. Colbert, Reg. Aedif. Praefecto.

Le signor Mathie a vu le buste que Varin a commencé du Roi et quelques autres de ses ouvrages qu'il a trouvés beaux. Je lui ai aussi fait voir chez Stella les tableaux du Poussin qui y sont. Je suis ensuite allé dans l'appartement de la Reine-Mère pour disposer le lieu à mettre le buste. Pour cet effet, il a fallu ôter un grand cabinet. Après, je suis allé aux fondations où j'ai vu qu'on préparait la première assise de pierre réservant le lieu au Roi pour y mettre la pierre où seront ces inscriptions et la médaille. Cette pierre doit être de marbre, le signor Mathie m'ayant dit qu'à Rome l'on en use ainsi. Mazière, l'entrepreneur, était d'avis de ne perdre point le beau temps qu'on avait, crainte que l'eau ne vînt à gagner; qu'il valait mieux poser cette pierre sur la troisième assise au milieu du mur. J'ai dit qu'il fallait prendre le sentiment de M. Colbert, à qui j'ai été le demander. Il a approuvé la chose.

Je suis venu le dire au Cavalier, que j'ai trouvé encore dessinant. Je lui ai dit par même moyen les autres diligences que j'avais faites, dont il m'a remercié, et a dit à Jules d'aller quérir son portefeuille, dont il a tiré un dessin d'un *Caïn tuant Abel,* qu'il m'a donné me priant de le garder pour l'amour de lui. Je l'en ai remercié et l'ai assuré que je n'oublierais jamais ces marques de son affection.

Après, nous sommes allés au Louvre et sommes descendus aux fondations, où il a trouvé que l'assiette des pierres n'était pas à son gré, étant posées trop près les unes des autres. Il a dit qu'il y voulait de l'intervalle, afin de pouvoir mettre du mortier entre les pierres, et qu'il y eût de la séparation de sept à huit pouces, disant à ses Italiens : *Bisogna murare come cristiani*[1]*;* qu'il fallait qu'on employât les plus grandes pierres qu'on pût trouver là. A l'entrepreneur, il lui a dit, que quand il dirait quelque chose, où il trouverait à redire dans l'usage de France[2], qu'il le lui dît, qu'il écouterait ses raisons; que pour le mortier, il fallait le faire à la mode d'Italie, au moins pour ces premières assises, et qu'on le pouvait faire du sable qui se trouvait sur le lieu, le trouvant assez bon, sans le mêler de celui de rivière. Nous nous en sommes après revenus au logis où était le signor

1. « Il faut maçonner comme des chrétiens. »
2. *Dans l'usage,* c'est-à-dire d'après l'usage.

Tonti[1], pour prier le Cavalier d'aller l'après dînée voir les tableaux du sieur Gamart. L'abbé Butti qui s'est trouvé là, l'en a aussi prié, et pour cela l'a persuadé de ne pas faire porter son buste au Louvre, lui représentant qu'il y aurait trop de monde après le dîner du Roi. Quand le Cavalier a eu dîné, l'on s'est entretenu de l'avarice du C. M[2]. L'abbé a dit qu'un jour il lui fit une terrible bravade, sur ce que le ballet du Roi montait à 20,000 écus, et qu'il eût voulu qu'on n'y eût dépensé que 20,000 livres; que Gabouri[3], qui y était, lui dit en sortant, qu'il ne devait pas s'étonner de cela; que c'était qu'il s'était chargé à forfait de la dépense ordinaire de la Maison du Roi, et que ce qu'on augmente à la dépense, il pense qu'on le lui vole à lui.

Le Cavalier a conté qu'un homme qui avait volé à toutes mains, ayant été à divers confesseurs religieux qui ne voulaient point lui donner l'absolution qu'en restituant, comme il s'en plaignait, un confident dit : « C'est que ces moines sont scrupuleux, je vous donnerai un docteur qui vous baillera l'absolution », et qu'en effet ce docteur l'ayant ouï en confession lui demanda si ses serviteurs ne le volaient point aussi lui-même. Il lui dit que si, mais qu'il n'y pouvait que faire. Alors il lui répondit : « Hé bien, cela étant, l'un ira pour l'autre », et sur cela, il lui donna l'absolution. L'abbé Butti a rapporté l'histoire de ce tableau d'un peintre espagnol où il y avait un roi qui disait[4] : « Je vole mes sujets ». Un ministre d'État disait : Je vole le roi », et un tailleur disait : « Moi, je vole le ministre ». Un soldat disait : « Je les vole l'un et l'autre », le confesseur : « Je les absous tous quatre », et le diable disait : « Je les emporte tous cinq[5] ».

Sur les deux heures, nous sommes allés chez Gamard[6] où nous avons trouvé Mignard. Le Cavalier a vu les tableaux. Ayant considéré une tête d'un jeune *Saint Jean*, d'Annibal Carrache, il a dit qu'il ne pouvait s'empêcher de dire, à toutes rencontres, que s'il[7] eût été du temps de Raphaël, *gli havrebbe dato fastidio*[8]. Voyant après une *Madeleine*, de Paul Véronèse, il a dit : « Dans les ouvrages de ce peintre, il y a toujours quelque faute contre le dessin », et a montré en même temps une main estropiée. Il y a un *Mangeur de pois*,

1. Tonti, banquier italien, qui vint en France vers 1650. Il fut l'inventeur des emprunts en rentes viagères, qui de son nom, furent appelées *tontines*.

2. Le cardinal Mazarin.

3. Gaboury figure sur l'*État de la France* de 1665 (t. Ier, p. 261) comme « intendant et contrôleur de l'argenterie et des menus ».

4. *Le roi disait*. Tout le monde sait que jadis, suivant un procédé fort naïf qui s'est perpétué presque jusqu'à nos jours pour les caricatures et l'imagerie, on rendait *parlants* les personnages d'un tableau, d'une estampe en faisant sortir de leur bouche une banderole sur laquelle se lisaient les paroles qu'on voulait leur prêter.

5. Dans les quelques pages de ses *Mémoires* (liv. II) où il a résumé, d'après le Journal de Chantelou, « les dires » de Bernin, Perrault a dénaturé cette anecdote en supprimant la mention du tableau et du peintre. De plus, il en attribue à tort le récit au Cavalier, tandis qu'elle a été, comme on le voit, contée par l'abbé Butti.

Les écrivains qui ont parlé de cette historiette ne l'ont fait que d'après la version fautive de Perrault. Voyez, entre autres, le *Journal des Débats* du 28 juillet 1865.

6. Gamart, suivant la liste des *Curieux de Paris*, demeurait (au moins en 1673) rue Taranne « proche la Charité ».

7. *S'il*, si Carrache.

8. « Il lui aurait donné de l'ennui. »

qu'on lui a fort loué, qu'il a aussi trouvé beau. Voyant un *Saint Sébastien*[1], du Guide, il l'a trouvé beau, mais il a dit qu'il n'avait pas l'air d'un saint. Le tableau de Jules Romain de la *Naissance de Bacchus*, il n'a presque daigné de le regarder.

Nous sommes de là allés chez M. de Richelieu, mais l'on ne l'a pas trouvé; ensuite à l'hôtel de Guise[2]. Mlle de Guise ayant fait prier de voir la situation de la place, il a vu les dehors et a dit qu'il fallait en faire faire un plan. J'oubliais de dire que l'abbé m'a dit qu'il avait été étonné de voir chez Jabach Mignard et Le Brun ensemble; qu'il a demandé à Mignard comment cela s'était fait, lequel lui avait répondu que Jabach l'avait prié; qu'il fallait que ce fût M. du Metz qui en eût prié Jabach; qu'ils s'entr'étaient fait civilité et avaient bu à la santé l'un de l'autre.

Venant à l'hôtel de Guise, l'abbé avait dit que le Cardinal[3] avait promis à M. de Guise[4] de lui aider à le faire roi de Naples, cédant ses biens à son frère, qui épouserait une de ses nièces; que les Frondeurs lui ayant fait épouser Mlle D'Allet, il abandonna M. de Guise. Changeant de discours, il m'a dit que Jean Paulo Tedesco était un homme nécessaire ici, mais qu'on aurait difficulté à le persuader. Je lui ai montré les inscriptions pour mettre sous la première pierre. Il a dit qu'on aurait dû y nommer le Cavalier, que cela se pratiquait partout. J'ai dit qu'il pourrait le donner à entendre. Il m'a dit qu'il ne le ferait pas, à cause que c'était un Italien. Je lui ai dit que ce n'était pas l'usage d'ici; que Levau n'avait pas été nommé dans les autres médailles qui avaient été mises. Il m'a ajouté, qu'il avait toujours douté que ce dessein s'exécutât, et qu'il en doutait même encore; que c'était le Roi qui le voulait; qu'on avait mis en délibération si l'on le ferait ou non; que M. Colbert opinait à non, mais que d'autres dans le conseil avaient été d'avis contraire, et que le Roi avait voulu qu'il se fît. Il m'a dit qu'il était en peine, comment cela se terminerait. Je lui ai dit : bien; que le Roi était homme à faire les choses d'éclat; que M. Colbert y rencontrait son honneur. Il m'a dit : s'ils n'avaient plus que faire de lui, peut-être cela n'irait-il pas si bien, mais ils peuvent songer, qu'ayant à faire une statue à cheval[5], les grands *Hercules* et tant d'autres choses, ce que nous lui donnerons sera d'éclat et sur et tant moins de ses ouvrages. Je lui ai demandé, s'il savait qui avait fait venir le Cavalier. Il m'a dit, que le cardinal Antoine en avait parlé le premier et puis M. de Bellefonds. J'ai reparti, que j'avais ouï dire qu'il avait stipulé ce qu'il voulait avant que partir. Il m'a assuré que non; qu'on lui avait payé 3,000 pistoles sans qu'il eût rien demandé, que le pape enrageait à présent qu'il fût venu. « Mais il lui a commandé de venir, » ai-je répondu. — Il est

1. C'est peut-être le *Saint Sébastien* qui figure au musée du Louvre sous le n° 332 de l'école italienne. Il avait appartenu à Mazarin et fut acheté par Louis XIV en 1670.

2. Rue du Chaume.

3. Le cardinal Mazarin.

4. Henri II de Lorraine, cinquième duc de Guise, mort en 1664. Il était allé, en 1647, se mettre à la tête des Napolitains révoltés contre l'Espagne. Son frère, Louis, duc de Joyeuse et d'Angoulême, mort en 1654, avait épousé, en 1649, Françoise-Marie de Valois, fille de Louis-Emmanuel, duc d'Angoulême et comte d'Aletz.

5. La statue équestre de Louis XIV.

vr
cel
« (
pl
ch
L'
c'
la

m
li
t

a
s
a

plus petite que le naturel ; un *Saint Jean au désert*, lesquels deux tableaux, il y en a de pareils en France, mais plus grands. Il a montré aussi des estampes gravées d'après ses propres dessins. De là le Cavalier est venu dîner. En attendant qu'on servît, nous nous sommes entretenus de la peinture. Je lui ai dit qu'à Paris, il y avait dix ou douze cabinets où il y avait de beaux tableaux, que depuis quinze ou vingt ans, l'on n'avait point épargné l'argent pour en tirer de Rome, de Venise et autres lieux d'Italie, qu'on avait payé des tableaux du Poussin jusques à 400 jules[1], non pas qu'il en eût lui touché cet argent, mais qu'ils avaient été vendus cela. Il m'a dit qu'il était arrivé le même au Guide, et qu'il le lui avait dit à lui-même, se plaignant que ses ouvrages étaient à un prix excessif sans qu'il en tirât le profit, ce qui l'avait fait résoudre à prendre d'une seule tête cinquante écus, cent écus d'un demi-corps et deux cents écus d'une figure entière. Après le dîner, il a voulu aller chez M. de Richelieu et aux Célestins. M. de Richelieu ne s'est pas trouvé chez lui. Il a vu son cabinet et en a considéré tous les tableaux avec une grande attention. Voyant le tableau de la *Peste*[2] qui était posé loin de l'œil, il a dit qu'il eût été nécessaire qu'il eût été en lieu à pouvoir être vu de près. Il a fort considéré tous les autres et celui du Titien, dont il a dit que le ciel avait changé, et s'étant noirci approchait au lieu de fuir. Il a beaucoup admiré deux paysages d'Annibal Carrache, dans l'un desquels est un *Saint Jean prêchant au désert*[3], le *Saint Sébastien*[4], un *Saint Jérome*, les tableaux du Poussin, un grand paysage de lui, et enfin a dit ; « Voilà comme il faut des cabinets où il n'y ait rien que d'élite. » Il a vu après dans une salle un tableau du Poussin de la *Virgen del pila*, dont les figures sont bien plus grandes que nature. qu'il a trouvé fort beau et peint avec une grande force.

De là nous sommes allés aux Célestins où, après la prière, il a vu la sépulture de M. de Longueville. Il a dit à l'aîné Anguier[5] qui y était : *s'è portato bene*. Il a dit que l'invention en était belle et a demandé si elle était de lui. Je lui ai dit qu'oui. Il n'a rien dit des *Trois Grâces* de Pilon[6], mais il a dit que la sépulture de l'amiral Chabot[7] était de bonne main. J'oubliais à dire qu'à l'issue du dîner, l'abbé Butti est venu et a montré une grande liste de tableaux que j'ai reconnue être ceux de Gamart. Il lui a dit que Tonti le priait d'écrire au bas, qu'il les avait trouvés beaux, ce qu'il a fait ; et au sujet d'un portrait qu'il lui avait montré comme le portrait d'Annibal Carrache, à cause

1. Le jules étant une monnaie valant environ onze sous, il est probable qu'il y a ici, dans les chiffres, une de ces erreurs de copiste qui sont assez fréquentes dans le manuscrit.

2. *Les Philistins frappés de la peste*, de Poussin, actuellement au Louvre sous le n° 421 de l'école française.

3. Il y a au Louvre (n° 139 de l'école italienne) un tableau de *Saint Jean*, qui avait appartenu au cardinal Mazarin.

4. Ce tableau, actuellement au Louvre (n° 147 de l'école italienne), fut, suivant Saint-Simon, donné au cardinal de Richelieu par le duc de Montmorency après sa condamnation à mort.

5. François Anguier, l'auteur de ce monument funéraire qui est actuellement au musée du Louvre.

6. Actuellement au musée du Louvre.

7. Actuellement au musée du Louvre.

que le Cavalier avait dit, que ce n'était pas le portrait de ce grand peintre, l'abbé l'a prié de mettre qu'il était de sa main. Des Célestins il a été à l'Arsenal, a vu les fonderies, s'est informé bien exactement de la terre dont l'on se servait pour les fourneaux, de quoi on les faisait. L'on lui a dit de tuiles de maison, et que la terre l'on la prenait à Corbeil, mais le fondeur qui est un Lorrain a dit qu'il la composait de diverses terres, pour empêcher qu'elle ne fondît. Il lui a demandé combien il mêlait d'étain parmi l'alliage. Il a dit : « Selon le métal, à l'un plus, à l'autre moins. » Il a dit à ce fondeur, que quand il a fondu les grandes statues de la Chaise de Saint-Pierre, il avait deux fourneaux pour fondre une figure.

De l'Arsenal il s'en est revenu à pied le long du port Saint-Paul jusques à la Grève, considérant la situation de la tête de l'Ile. Remontés en carrosse, nous sommes venus au Louvre où il a vu les fondations, où était le signor Mathie, et l'ayant accompagné au palais Mazarin, je m'en suis revenu chez moi. J'ai rencontré M. Perrault qui m'a demandé ce qui s'était fait. Je le lui ai dit, que le Cavalier avait été par deux fois au Louvre. Il m'a demandé s'il était content du mortier. Je lui ai dit qu'oui, qu'en maçonnant on mouillait à la façon d'Italie, que la première assise de la fondation était mise et que l'on en était à la seconde. Il m'a demandé ensuite si je ne savais point les cérémonies qui se pratiquaient à la position de la première pierre : — J'ai dit qu'à Rome l'on la mettait de marbre; — si l'Eglise n'y était point appelée? — J'ai dit que je ne le croyais pas. Il m'a prié de m'en informer.

Le quatorzième, Bourdon m'est venu voir. Je l'ai mené chez le Cavalier et nous sommes allés ensemble au Louvre l'y trouver, y étant allé dessiner un piédestal pour le petit Christ du signor Paul. M. du Metz y est venu, qui a fait apporter un tapis de toile d'or pour couvrir la table sur laquelle est posé le buste du Roi. Nous sommes, après, allés voir les médailles de Sa Majesté. D'abord le Cavalier a dit à M. l'abbé Bruneau qui en a la garde[1], qu'il y a trois choses que l'on regarde dans les médailles : l'histoire, la matière, y en ayant de métaux et de pierres précieuses, et l'art avec lequel elles ont été faites; que pour lui, il ne les regardait qu'à cause de l'excellence de l'ouvrage. Il en a vu, entre les autres, deux d'agathe, l'une grande et l'autre petite, qu'il a trouvées extraordinairement belles, et quelques autres de bronze, et a dit qu'il y avait une chose à observer, que celles des excellents maîtres étaient en plus bas relief que les autres. Il en a vu quelques-unes de bronze fort belles, mais non pas grecques, les cassettes où elles sont n'ayant pu s'ouvrir à cause que le bois s'en est déjeté. Il en a vu une d'Antinoüs qu'il a admirée et fait remarquer qu'elle est de très bas relief, et que c'est le profil de la figure de Phidias de Monte-Cavallo. Il a vu ensuite les coquilles qu'il a trouvées belles, et sur quelques-unes de ces coquilles, il a dit que les escaliers à *lumaque*[2], comme on les appelle en Italie, en avaient

1. Sur cet abbé Bruneau, dont le nom est écrit de plusieurs manières (Brenot, Brenot, Brunot), voyez l'intéressant ouvrage de M. Chabouillet : *Recherches sur les origines du Cabinet des médailles*, 1874, in-8°, p. 24 et suiv. L'auteur est parvenu à reconstituer l'histoire de ce personnage, qui fut assassiné par un voleur en novembre 1666.

2. *Lumaque*, limaçon; *lumaca*.

été formés, et que les colonnes torses avaient été tirées sur d'autres coquilles, comme il en a montré quelques-unes. Il a dit qu'il admirait la variété infinie de la nature qui se joue dans ces bagatelles et fait voir son excellence et son immensité comme dans ses grandes choses. Il avait vu auparavant un petit bouclier ciselé[1], qu'ayant manié il a trouvé fort pesant. Sur cela, il a dit qu'on en en voyait un à Rome haut de 4 à 5 pieds, couvrant toute la personne, qui ne pèse pas deux livres, lequel est à l'épreuve du mousquet, quoiqu'il ne soit que de trois peaux de poisson. Il a dit que l'on ne peut juger comment elles ont été jointes ensemble.

J'avais oublié de dire qu'en sortant de l'appartement de la Reine, il avait fait voir à M. du Metz qu'il avait marqué les statues et bustes qu'il estime davantage, la *Diane*, les *Faunes*, cette *Amazone* et la *Poppée*, mais il a dit que le bas de la figure n'était pas du même qui a fait le haut; qu'il s'en voyait d'autres où de grands maîtres avaient négligé de certaines parties et où d'autres moindres ouvriers avaient mis la main.

Nous sommes revenus de là au palais Mazarin où nous avons trouvé l'abbé Butti, qui a pris deux dessins que le signor Paule lui a copiés de la *Sainte Marie égyptienne* et du *Christ mort*.

L'après dînée, M. Colbert est venu. Il a mené le Cavalier dans les appartements pour voir des tapisseries et après l'a mené au Louvre pour voir les fondations. M. Perrault avait apporté le matin les deux plaques de bronze qui doivent être attachées à la première pierre avec la médaille. L'on a préparé le marbre pour cela, et l'on a discouru comme l'on en usait à Rome. Le Cavalier a dit qu'on faisait toujours bénir la première pierre avant que de la poser, qu'il en avait été usé de même à Saint-Pierre et dans tous les ouvrages qu'il a fait faire; qu'ayant conduit un arsenal à Civita-Vecchia, outre la bénédiction de la première pierre, l'on avait tiré tous les canons quand elle fut posée. M. Perrault a dit que les trompettes et les tambours feraient des fanfares, et qu'on pourrait faire faire des saluts par le régiment des gardes. Le Cavalier a ajouté qu'il serait bon de faire quelque espèce de tente pour plus de dignité, le Roi ayant à être là. Après que M. Colbert a vu qu'on en était à la deuxième assise, Mazière a dit que le Cavalier désirait qu'on fît à présent une retraite de deux pieds, que, cela étant, le vif porterait justement au défaut des grands libages qui avaient été mis pour parement; ce qu'ayant fait entendre au Cavalier, il est demeuré d'accord que la retraite ne serait pas si grande et ne se ferait que d'un pied et demi. De là l'on est allé dans le lieu où était le buste. Il a considéré les tableaux de Paul Véronèse qui sont à l'entrée de cet appartement. Le Cavalier a dit de celui de *Suzanne*[2] que qui donnerait d'une lancette dans son bras, il en sortirait du sang; qu'une des têtes de vieillard est admirable, que pour le dessin régulier, il ne le fallait pas chercher dans ces ouvrages, ni la position suivant la perspective; qu'elle est toute fausse dans la *Suzanne* et dans la

1. C'est peut-être l'une des deux rondelles conservées au musée d'artillerie et mentionnées sur le catalogue (*série des boucliers*, sous les nos 14 et 43) comme provenant de la Bibliothèque nationale, c'est-à-dire du Cabinet des médailles.

2. *Suzanne au bain*, au musée du Louvre, sous le no 98 de l'école italienne.

Rebecca[1]; que le point y est bas et que les pieds et les vases se voient comme s'il était haut. L'on y a trouvé l'abbé de Montaigu, M. d'Albon et Benserade. M. d'Albon m'a dit que ces messieurs eussent souhaité qu'il n'y eût point eu de collet au buste. Je lui ai demandé comme ils l'eussent voulu; il a dit : « le col découvert pour être à la façon des héros ». Je lui ai dit que les héros français ne devaient pas être à la romaine ou à la grecque; qu'il était bon qu'il parût dans ce buste de quelle sorte l'on était au temps qu'il a été fait; que cela servait à l'histoire des temps, et il en est demeuré d'accord. L'on a aussi fort considéré le petit Christ, puis l'on a accompagné M. Colbert jusques à son carrosse. J'oubliais à dire qu'en venant l'on lui a parlé du petit Blondeau pour aller à Rome, l'abbé Butti et moi. Quand M. Colbert a eu monté dans son carrosse, le Cavalier a monté dans celui du Roi et nous sommes allés chez Benoît pour voir de ces têtes de cire que le Cavalier a trouvées bien. Il a vu le portrait de Mme Mazarin, de Mme de Lionne et de plusieurs autres. Il s'est informé comment il faisait pour former les têtes. Il a dit qu'à quelques-unes de ces dames il les formait les yeux fermés, à d'autres les yeux ouverts, qu'il faisait sa composition de poudre de marbre, coquilles d'œufs pilées et de plâtre, que l'importance était la dose de ces matières, puis l'invention du vif des yeux et le soin de réparer. Le Cavalier a dit que ces portraits étaient pour plaire beaucoup aux personnes qui s'entr'aiment. De là il est allé chez Vanestat[2], il a vu en bas quelques bas-reliefs de lui. Les ayant fort considérés, il les a trouvés de grande manière.

Il a, après, monté en haut où il a vu diverses ébauches de frises dans lesquelles il paraît beaucoup de feu d'imagination. Il a fait voir, après cela, au Cavalier divers ouvrages d'ivoire de femmes et d'enfants, qu'il a témoigné trouver beaux, disant qu'il ne savait personne dans Paris capable de faire pareilles choses. Il a fait voir aussi quelques ouvrages de marbre fort achevés, qu'il a encore beaucoup loués. Enfin, après avoir vu une infinité de choses, l'abbé Butti a dit, que ce pauvre homme tout habile qu'on le voyait, n'avait nul emploi et que la cabale lui était contraire; que comme il n'agréait pas au Brun, il lui ôtait toutes les occasions; que pour l'avilir et se moquer de lui, l'on lui avait depuis peu proposé de gratter les pilastres de la grande galerie. Le Cavalier a dit que cela lui faisait de la peine à l'esprit. L'abbé a ajouté, qu'il en dit un mot à M. Colbert. Il a reparti que cela ne servirait de rien, qu'il faisait sa maîtresse du Brun et déférait entièrement à ses avis; que Vanestat serait admirable pour les dessins et les modèles de ces argenteries qu'on fait aux Gobelins, soit grands bassins, soit grands vases; que s'il était bien éloigné, il faudrait le faire venir, et a encore répété que cela lui déplaisait beaucoup. De là l'on est allé chez le petit

1. *Rebecca et Eliezer*, au musée du Louvre, sous le n° 110 de l'école italienne. Le catalogue l'indique comme étant non pas de P. Veronèse, mais de son école.

2. Gerhard van Opstal ou Obstal (appelé aussi quelquefois van Obstat), sculpteur, membre puis recteur de l'Académie de peinture, né à Anvers, mort en 1668 à soixante-treize ans. Il fit à cette académie, le 2 juillet 1667, sur le *Laocoon*, une conférence qui est imprimée (p. 28-40) dans les *Conférences de l'Académie pendant l'année* 1667, publiées par A. Félibien, 1669, in-4°.

François de Tours[1], lequel a été ravi de voir chez lui le Cavalier. Il lui a dit qu'il était un de ses disciples, qu'il avait dessiné longtemps à son académie, qu'il lui disait en ce temps-là par ironie qu'il faisait plus de bruit que quatre. Il lui a fait voir une Vierge, puis un crucifix, un *Ecce homo* et un petit portrait d'un enfant portant une croix fait après nature. A la sortie de là l'on est allé chez Mme de Beauvais[2], qui a montré avec grand soin et plaisir sa maison au Cavalier. L'on est entré par un grand appartement que le Cavalier a dit être de belle proportion pour les largeurs et les hauteurs. Après, il a loué l'esprit de la maîtresse sur sa belle entente, distribution et dégagement de la maison. Du grand appartement l'on a passé dans la galerie, au bout de laquelle est la chapelle, de là dans le jardin et puis dans la grande allée, de la place de laquelle elle a dit avoir refusé 100,000 livres; de là l'on est allé dans l'autre aile, tout était dans une propreté extrême. Le Cavalier a dit qu'il ne croyait pas qu'il y eût maison à Paris où les appartements fussent de si belle proportion et si commodes. Mme de Beauvais l'a prié de le dire au Roi. Il lui a dit que le Roi devrait la prendre pour y venir quelquefois, qu'au Louvre il n'y avait pas de tels appartements. Elle a dit qu'au premier achat la maison lui coûtait 30,000 écus, qu'elle s'était assujettie à ce qui était fait, qu'elle eût sans cela pu faire quelque chose de plus beau; que de tout abattre, sa famille eût crié contre elle. A la sortie, l'on a ramené l'abbé Butti, qui a dit au Cavalier que s'il voulait faire chose qui agréât beaucoup, il irait dessiner à l'Académie, qu'il lui conseillait d'y aller dès le lendemain. Il a dit qu'il pourra y aller, mais qu'il voudrait que personne ne le sût. Après, je l'ai ramené au palais Mazarin. J'oubliais de dire que, pendant que le Cavalier a fait sa méridienne, un jeune sculpteur provençal, qui avait fait apporter un bas-relief de son invention, a fait voir à l'abbé Butti, Mathie et à moi nombre d'impressions[3] de médailles connues, et de bas-reliefs antiques d'une excellence extraordinaire et nous a dit que c'est un curieux de la ville d'Aix qui les a[4]. Il y en a un très grand nombre d'une beauté merveilleuse. Il a dit qu'elles sont à vendre; je lui ai donné avis d'en parler à M. du Metz.

LUDOVIC LALANNE.

(*La suite prochainement.*)

1. Simon François, dit François de Tours, peintre, membre de l'Académie (1663), mort le 22 mai 1671 à soixante-cinq ans.
2. Rue Saint-Antoine, comme nous l'avons dit plus haut.
3. Empreintes.
4. Quel est ce curieux? Je n'en sais rien. Je dirai seulement que dans son livre de *l'Utilité des voyages*, dont la première édition est de 1686, Baudelot de Dairval énumère ainsi les collectionneurs de la ville d'Aix : « Il y a longtemps que M. Lauthier est connu pour un antiquaire dans la ville d'Aix, et pour avoir recueilli les débris de M. de Bagarris et de M. Peiresc. M. le prieur Borilly et M. Sibon, avocat, y peuvent aussi montrer de très beaux cabinets. »

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît. — [2883]


ART
INDUSTRIEL

26e ANNÉE. — 1884

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1er janvier ou 1er juillet.

FRANCE

Paris.	Un an, 50 fr.;	six mois,	25 fr.
Départements	— 54 fr.;	—	27 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale.	— 58 fr.;	—	29 fr.

PRIX DU DERNIER VOLUME : 30 FRANCS.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec table (1859-68). . . Épuisé.
Deuxième période (1869-83), quatorze années. . . . . 700 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Prime offerte aux Abonnés en 1884

RAPHAËL ET LA FARNÉSINE

Par Charles BIGOT

Avec 15 gravures hors texte, dont 13 eaux-fortes de T. DE MARE

Un volume in-4° tiré sur fort vélin des papeteries du Marais.

Prix : **40** fr. — Pour les abonnés, **20** fr.; *franco* en province, **25** fr.
Ajouter **5** fr. pour avoir un exemplaire relié.

Il a été tiré de cet ouvrage 75 exemplaires numérotés sur papier Whatman, avec gravures avant la lettre, au prix de **75** fr.

Une partie seulement du texte de M. Charles Bigot et des gravures a été publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts.*

ONZE des planches sont inédites.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

à l'Administrateur-gérant de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

RUE FAVART, 8

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [2883]



324e Livraison. Tome XXIX. — 2e période. 1er Juin 1884.

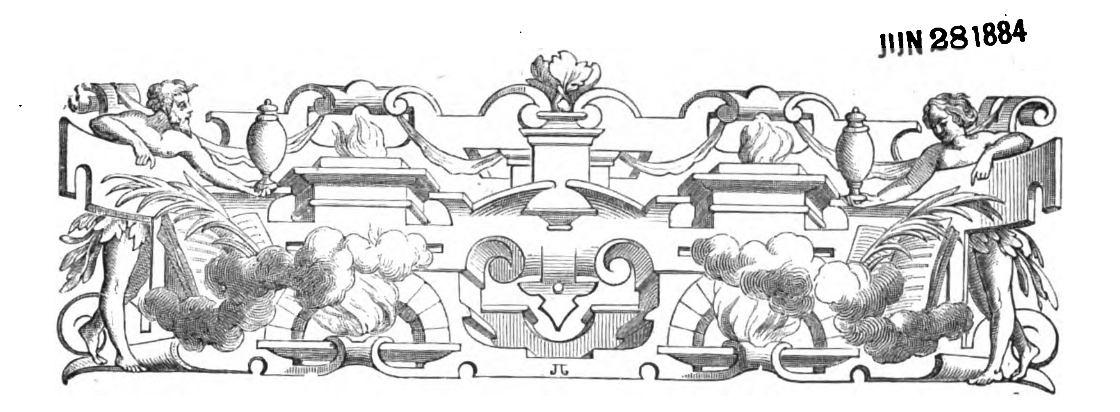
Prix de cette Livraison : 7 francs.

LIVRAISON DU 1er JUIN 1884.

TEXTE.

GRAVURES.





LE SALON DE 1884[1]

(DEUXIÈME ARTICLE)

VI.



Le trait distinctif de la nouvelle école française, c'est, incontestablement, l'amour de la vie réelle, de la vie familière, de la vie vivante. Nos artistes cherchent à rendre ce qu'ils voient. Celui-ci nous donne un coin de boulevard, celui-là un chantier de construction, ce troisième un intérieur de brasserie, ce quatrième une soirée dans le monde, ces autres une gare de chemin de fer, un conciliabule de gamins auprès d'une barrière, la parade des lutteurs à la fête de Neuilly, des porteurs de viande, des hommes de métier... que sais-je? Il n'y a plus de petits sujets, il n'y a que des sujets vrais ou des sujets conventionnels et des œuvres plus ou moins expressives. On me dira qu'il ne se produit pas plus de tableaux de marque que par le passé : j'en demeure d'accord, mais cela ne prouve rien contre la tendance moderne et le goût de l'humble vérité qui nous ramène, par-dessus les complications quintessenciées de la Renaissance, au pur principe de bonhomie de l'art du moyen âge.

Trois grands signes caractérisent, à mon jugement, la production moderne : le nombre toujours croissant des scènes populaires, l'importance de plus en plus grande du portrait, et le rôle de plus en plus

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIX, 2e période, p. 377.

essentiel du paysage ou du fond vibrant, dans les compositions de tout ordre.

Il apparaît de prime abord que ces trois faits dérivent du fait initial que nous nommions : l'amour de la vie réelle; mais nos développements ultérieurs en témoigneront sur chaque point.

J'ai déjà expliqué la raison du débordement des scènes de la vie des basses classes. C'est affaire de démocratie et de manie démocratique. Qu'on ne me soupçonne point, à cause de ces mots, de vouloir m'associer à une théorie de parti : je relève simplement des faits et je note, sans aucune arrière-pensée, les rapports qui existent entre notre état social et le mouvement de nos arts. Le suffrage universel a frayé au plébéien l'accès des honneurs publics : il a, du même coup, introduit l'influence plébéienne dans les mœurs générales et dans les arts qui en sont l'expression individualisée. Des livres de fiction ou d'étude ont été consacrés à l'existence, aux vertus, aux vices, aux grandeurs, aux petitesses des gens d'en bas. En peinture, on a suivi d'autant mieux le même courant, que la plupart des peintres sont de naissance commune et que, sincères vis-à-vis d'eux-mêmes, ils ont plus de plaisir à rendre les pauvres qu'ils connaissent que les grands qu'ils ont à deviner. En fait, le peuple n'est pas seulement puissant : il est à la mode. Il y a vingt ans, on se moquait des *Casseurs de pierres* de Courbet et des paysans de Millet ; à l'heure présente, tout est au paysan et à l'artisan. Un certain genre de sujets populaires sentimentaux se vend couramment en France aussi bien qu'en Amérique. Sous cette préoccupation, beaucoup s'ingénient à tourner le malheur des pauvres en images de romances, comme le marquis de Mascarille eût mis l'histoire de France en madrigaux, et l'intégrité de la production en reçoit une première atteinte. Ensuite, le vieil académisme, battu en brèche d'un côté, espérant tout, de l'autre, d'un changement de front, s'avise de reprendre en sous-œuvre, en la dénaturant, la donnée réaliste. Nous ne voulons plus des nymphes et des héros calligraphiquement épurés : fort bien ! On poussera les jeunes gens à traduire la nature de la manière abstraite de M. Puvis de Chavannes. Pour moi, qui considère le peintre de la légende de sainte Geneviève comme un très grand et très personnel artiste, je proteste de tout mon pouvoir contre l'abus que l'on fait de ses procédés. On ne peut que se ravir des vastes et délicieuses décorations de ce maître, mais elles sont le résultat d'une opération de l'esprit particulière et exceptionnelle, et l'on y trouve plus de charme pour l'œil que de pratique enseignement.

Quoi qu'il en soit, voici la vérité nue. Si M. Roll, M. Bastien-Lepage, M. Lhermitte et quelques autres, ne prenant conseil que d'eux-mêmes,

s'attachent à faire vivre de leur mieux, sur la toile, l'homme de la glèbe et l'homme de l'usine et du faubourg, l'idéalisme tente de s'emparer des types qu'ils aiment, — notamment des rustiques. Les mêmes peintres qui eussent jadis mis au jour, chaque année, une Vénus Anadyomène ou ressuscité le beau Dunois se rabattent, au temps présent, sur les ouvriers et les laboureurs, qu'ils accommodent à leur convention. Il est plus difficile, à dire vrai, de peindre un paysan réel qu'un dieu antique, que personne n'a jamais vu. Le paysan existe; c'est un homme comme nous, visible, palpable, en chair, en os, mais très spécial de formes, de vie et d'habitudes, qu'on ne peut rendre au vif que si on le connaît à fond, et qu'on ne connaît qu'à la longue. Les contrastes abondent en lui : il est très simple, il est très complexe; il est très grand, il est très médiocre. Cultivateur, il nous nourrit par une lutte acharnée contre la terre; mais la menace des éléments est constamment suspendue au-dessus de son travail. Son champ est labouré, ensemencé; le blé pousse, la vigne verdoie : vienne une bourrasque, une grêle ou une gelée, adieu la moisson et la vendange! Le sol est avare, il fournit peu : cette avarice des sillons rend le paysan économe. Il ne sait pas si, demain, quelque tempête n'aura point raison de ses efforts, si quelque épidémie ne ravagera point son étable, si quelque sécheresse ne le privera point du morceau de pain de l'année prochaine. Sa vie est un drame inconscient. Voilà pour l'intuition de sa condition. Le côté social n'est pas moins curieux. L'isolement relatif et l'ignorance le rendent timide et rusé. Il n'a pas le sentiment de la force collective comme l'ouvrier des villes. Ses besoins deviennent ses passions; il recourt à la cautèle pour les satisfaire, et il trompe volontiers son semblable pour venir à bout de lui. On lui prête de grandes rêveries tranquilles; il a surtout de grandes placidités lorsque ses intérêts ne sont pas en jeu. S'il regarde les étoiles, c'est pour chercher à y lire le temps qu'il fera. S'il prie Dieu, c'est pour l'accroissement de ses biens, pour le salut de ses récoltes, pour le gain de ses procès; sa femme, ses enfants et ses morts ne viennent qu'ensuite. Il n'est pas contemplatif à l'ordinaire : la beauté d'un site est sur lui de nul effet. Un bel arbre est pour lui un bon fournisseur de fagots ou de fruits, non pas un riche ornement de la campagne et un pavillon d'ombrage. Sa chair est durcie et tassée par le labeur : c'est une chair active, rude et saine. La maladie l'étonne, mais il ne se couche que pour agoniser. J'ai connu un vieil homme mourant qui, se traînant, accablé de chaleur, à l'ombre d'un bouquet de bois, recommandait à ses petits-enfants d'aimer leurs parents et de bien ramasser le bois mort avant l'hiver.

Tel l'intérêt se mêle à ses sentiments les plus intimes. Pour tant qu'il soit amoureux de sa fiancée, il liarde à l'endroit de sa dot. Un fermier de mon pays ne voulut demander la main d'une fille qu'il aimait qu'après avoir parcouru, une pelle à la main, les champs qui devaient lui appartenir. Tout en se promenant avec son futur beau-père, il retournait çà et là une pelletée de terre, vérifiait la qualité du sol et supputait les bénéfices de son mariage. C'est là le paysan. Il diffère profondément de l'ouvrier des villes qui, lui, frotté d'instruction, sentant toujours les coudes du voisin et conscient de la force ouvrière collective, est dégagé, brutal, sceptique et gouailleur. Le rural subit des influences, le citadin prétend imposer ses volontés. Le rural, vivant au grand air, doué de la plus robuste santé, bien logé, frugalement mais convenablement nourri, se plaît chez soi et s'y conserve. Le faubourien, mal logé, nourri de misère, hait son taudis et fait des révolutions. La force musculaire du paysan est peu exercée; celle de l'ouvrier des usines est perpétuellement en exercice. Tout se ligue pour les façonner inversement : de là la prudence de l'un et l'insolence de l'autre. Au physique, le paysan a souvent l'allure plus lente et le mouvement plus noble. Mais ces caractères, que j'indique en passant, ne sont compris et rendus que par les patients observateurs. On ne peint pas, en résumé, les gens de la charrue ou les gens du marteau sans les avoir longuement fréquentés, et d'après des modèles d'atelier. La plupart, malheureusement, se contentent d'une vulgaire apparence. Ils ont envie de représenter un laboureur, ils représentent un modèle poussant une charrue; mais ce n'est pas, Dieu merci, le costume ou l'attribut qui fait la vérité : c'est l'observation sincère et passionnée qui la dévoile. Le point est d'étudier la nature en elle-même et l'homme dans la nature et dans son milieu.

Les scènes ouvrières, et surtout les scènes rurales foisonnent, en ce Salon, qui nous remettent en mémoire le mot d'un critique sur les personnages de Paul Delaroche : « Sous leur pourpoint et leur maillot, on ne sent jamais que les pectoraux et les jambes d'Achille... » Mais quoi! N'est-ce pas l'histoire de tous les temps? Pour un artiste original, combien d'imitateurs! Combien d'académistes!... Laissons ces médiocres : nos sympathies ne sont qu'aux chercheurs et aux forts.

M. Roll est un Parisien, et il peint de préférence les ouvriers de Paris. Il a, par excellence, le sentiment de la collectivité, et cette notion se traduit, dans son art, par des tableaux où l'idée générale surgit de la diversité des épisodes simultanés, sans qu'une action centrale et de premier plan la souligne. Ses compositions sont toujours fortement pensées; il sait d'où il vient, où il va et ce qu'il veut, et il dissimule la parfaite unité de

ses conceptions sous l'apparente division du mouvement. Aussi ses œuvres gagnent-elles à être vues et revues. On a, généralement, devant elles, à la première fois qu'on les envisage, quelque chose de cette sensation qu'on éprouve en ouvrant sa fenêtre sur une scène fourmillante de la rue. Cependant, aucun désordre : tout se débrouille, tout prend sa place et sa signification. Cette année, l'artiste expose deux portraits en pied : *Marianne Offrey, crieuse de vert*, et *Roubey, cimentier*. Notez ce point : ce ne sont pas des tableaux, ce sont des portraits, et il donne hardiment le nom des modèles. Pourquoi ne ferait-on pas, en bonne logique, les portraits d'un ouvrier et d'une ouvrière ? Pourquoi ne les peindrait-on pas dans leur milieu? M. Roll n'est pas de ceux qui vont au hasard : il a frayé les pauvres diables. Sa *Marianne Offrey,* le panier au bras gauche, cheminant tout le long du boulevard extérieur, faubourienne usée, n'ayant en propre que ses loques et ce vieil anneau nuptial qu'elle porte au doigt, fait marcher devant vous la misère du faubourg. Le portrait du *Cimentier Roubey* m'impressionne, toutefois, davantage. Il crie de vérité, cet aide-maçon en pantalon bleu, en blouse blanche, la casquette rabattue en avant, se relevant sur sa pelle, au milieu du chantier encombré de sable jaune et de briques de démolition. Au point de vue de l'exécution, le peintre a su concilier la grasse largeur de la touche et la finesse du modelé. Le ton se pousse à une vigueur extrême en restant gris et harmonieux ; c'est ici de la véritable peinture de plein air, homogène et libre. Au point de vue de l'expression, tout porte coup. Cet homme aux yeux bleus gonflés, au teint pâle, à la barbe rare et broussailleuse, qui vous regarde un peu en dessous d'un traînant regard, cet inconnu, ce malheureux est un malade contraint de travailler pour gagner sa vie. Il n'est pas vieux, mais il est rongé par la fièvre. Que ne va-t-il à l'hôpital ? Hélas ! l'hôpital n'est ouvert qu'aux plus malades. D'ailleurs, il n'a pas trop envie de s'aliter. Je crains qu'en quittant le chantier il ne s'oublie à boire. Boire, pour le peuple, c'est se distraire ou bien se soulager. Roubey ne demande rien à personne : il fait ce qu'il peut ; il est comme il est, mais il gouaille encore à l'occasion, et il a des opinions sur le gouvernement...

Avec M. Lhermitte, nous sommes aux champs. Ce robuste dessinateur, ce peintre enclin aux généralisations, fait apparaître dans sa composition même, si simple qu'elle soit, le travail de son cerveau. Presque toujours il met au premier plan de ses tableaux une figure d'un caractère ample, un peu décoratif, exprimant une idée générale. Peint-il les *Moissonneurs,* un vieil homme s'éponge le front en signe de chaleur et de fatigue, en un mouvement sculptural. Cette fois, l'artiste peint *les Vendanges,* et il

tient à nous communiquer une sensation joyeuse. Il place donc en avant une belle jeune fille aux bras nus, gaillarde et bien en chair, son panier à la main, le poing gauche à la hanche, riant à voir un petit garçon paresseusement couché à ses pieds, sur le ventre, et mordant à la grappe à belles dents. Un peu plus loin, un jeune paysan et une femme plus âgée se pressent à couper le raisin et à l'empiler dans des baquets. La joie était au premier plan ; le travail est au second ; mais, à dire vrai, les deux figures en action, si sérieuses, si affairées, si paysannes, l'emportent pour moi sur les autres, dont le propre est l'agrément. C'est le soir : les derniers rayons du soleil viennent dorer, au centre de la toile, le tronc lisse d'un vieux châtaignier, avant de s'en aller expirer en vagues reflets au penchant du coteau, parmi les ceps touffus aux feuilles déjà rougeoyantes. On ne rêve pas un plus beau paysage, plus riche de tons et plus vrai. Admirez surtout l'horizon du ciel tout de rose et de violette, traversé d'une lumière exquise et subtile, qui semble s'évaporer. Si l'œuvre est composée d'après les règles ordinaires de M. Lhermitte, l'effet cherché et la transparence de l'atmosphère attestent des préoccupations nouvelles chez lui et hautement louables.

Rien ne rebute, rien ne déconcerte aujourd'hui les peintres du populaire. Avez-vous remarqué l'*Arrivée à l'hospice*, de M. Léon Brion, une très grande toile que d'aucuns jugent exagérée de dimensions et qui me paraît assez touchante? On apporte un blessé dans une civière fermée, recouverte de coutil noir et blanc ; on attend, à la porte de l'hôpital, que les formalités d'usage soient remplies. Un des porteurs, nous tournant le dos, s'est assis sur le brancard ; l'autre, resté debout, jette un regard sérieux et douloureux sur la femme du blessé, qui, droite, blanche, muette, son mouchoir à la main, dévore son désespoir. Les personnages sont de grandeur naturelle. Eh ! pourquoi ne serait-il pas permis, après tout, de peindre de la sorte des figures modernes et des drames réels ? Je ne vous donne pas le tableau pour un chef-d'œuvre ; je vous le donne pour un essai franc, sans déclamation, sans miévrerie.

M. Victor Gilbert n'a pas en vue de dégager une émotion quelle qu'elle soit ; son but est de brosser un beau morceau de peinture, et il exécute un trio de garçons bouchers, portant sur leurs épaules ou accrochant, du bout de leur fourche de fer, d'énormes quartiers de viande. Le porteur retient entre ses dents les deux coins du torchon qui garantit son dos, ployé sous le faix d'un bœuf écorché, masse rouge et rose, saignante, coupée de blancs linéaments, de fibrilles jaunes et de paquets de graisse. Ses deux compagnons, les bras nus, sans souci, garnissent de semblables pièces les crocs de fer de la boutique. Est-ce bien peint ? Oui,



Puvis de Chavannes pinx.

Héliog. Dujardin

LE BOIS SACRÉ
(Fragment d'un carton de l'artiste)
Salon de 1884

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Eudes

certes. Que reprochez-vous à cette toile? — Elle manque de distinction. Croyez-vous donc qu'un tableau de boucherie, emprunté à la vie des Halles centrales, soit susceptible du même genre de distinction que les fleurs décoratives — d'ailleurs très charmantes — de M. Quost, ou que les figures de femmes à la mode du XVIIIe siècle de M. Chaplin? Cette œuvre ne saurait avoir sa place dans aucun boudoir. Appelez-la, s'il vous convient, une grande étude, mais gardez bien d'en contester l'intérêt et la valeur, et souvenez-vous du bœuf écorché de Rembrandt.

VII.

Essayons de déterminer, une bonne fois, ce que doivent être, dans un tableau, le sujet et l'exécution. J'entends dire par les uns : « Le sujet importe peu; il n'y a que l'exécution qui compte. » Et par les autres : « Dès que l'impression est rendue, nous nous moquons de l'exécution. » N'y a-t-il pas, en ces perpétuelles discussions, un peu de logomachie? L'exécution n'est, à le bien prendre, que la manière de fixer une impression, et l'impression n'est rien autre chose que le frisson émané du sujet.

D'abord, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais d'œuvre d'art sans sujet. Avez-vous une raison quelconque de peindre ceci ou cela? Vous avez un sujet par là même. Le sujet, c'est la propre signification de l'œuvre. Il n'est pas nécessaire de choisir une anecdote ou un point d'histoire : le moindre objet, la moindre rencontre qui vous aura charmé, amusé ou frappé suffira. Ne soutenez pas qu'il faut rendre la première chose venue : c'est absurde. Si vous n'avez été charmé, touché ou amusé, passez votre chemin et regardez devant vous jusqu'à ce que vous trouviez à vous intéresser. A quoi bon s'arrêter à traduire ce qui vous laisse indifférent?

Je suppose que tout le monde m'accorde ce premier point; mais la dissension éclate aussitôt qu'on en est aux questions de métier proprement dites. Tant il est vrai qu'il est toujours plus aisé de s'entendre sur des principes que sur des formes concrètes! Se chargerait-on de nous prouver, néanmoins, qu'il y a une commune mesure, un type, un étalon d'exécution? Il fut un temps où l'on reprochait sans cesse à Delacroix d'exécuter médiocrement, à Millet d'exécuter mal, et à Corot de ne pas exécuter du tout; et leur gloire n'a pas plus souffert du reproche que leurs œuvres n'en ont été amoindries. Quelles sont, je le demande, à une certaine hauteur de talent, la bonne exécution et la mauvaise? De ce que M. Vollon est un incomparable virtuose, concluerez-vous que M. Claude Monet ne sait

pas ce qu'il fait? J'ai une prédilection dont je ne me puis défendre pour les artisans de peinture grasse, comme Courbet, comme M. Ribot, M. Vollon et M. Alfred Stevens; mais combien de grands artistes ont été des artisans de peinture maigre et ont produit de parfaits chefs-d'œuvre! La peinture de notre admirable François Clouet est maigre; les meilleurs portraits d'Ingres sont secs; Millet avait la facture âpre et tourmentée; M. Fantin-Latour procède par touches minces et use du grattoir. Ce ne sont donc pas, en résumé, l'empâtement plus ou moins épais, le lissé plus ou moins fondu des touches qui constituent la beauté d'un tableau. L'exécution varie selon les façons de voir et selon la qualité des matières à rendre. Celle qu'il sied de préférer n'est pas la plus théoriquement achevée, mais la plus expressive dans un cas donné. Courbet, qui a peint quelquefois des marines si humides et si claires, a réduit sa *Vague,* du Musée du Luxembourg, à l'état d'un bloc d'agate, pour avoir voulu trop sacrifier à la technique. Par contre, voyez par quels procédés sommaires Manet est quelquefois arrivé aux résultats les plus saisissants. C'est que, plus que jamais, dans le temps d'analyse où nous sommes, la peinture est un art d'observation et d'expression, et les choses différentes ne sont pas à interpréter pareillement.

Loin de moi l'intention de préconiser la négligence et le parti pris du strapassé; j'aime le dessin serré, j'aime aussi la touche grasse : seulement, tout est bien qui me traduit fortement soit la vérité entière, soit l'une des faces de la vérité. A cet égard, écoutez ce que Louis David disait familièrement à ses élèves, — ce David auteur des *Sabines* et du *Sacre de Napoléon,* des *Horaces* et du *Marat assassiné,* qui haïssait les Académies et qui engendra, sans le vouloir, une école académique : *Ne vous abandonnez pas aux couleurs de la palette,* répétait-il constamment; *peignez avec les couleurs du vrai. Pas trop de fini, car le fini ne finit pas. Il faut que la valeur des tons et la vigueur des touches soient calculées pour les plans et combinées avec les distances d'où le tableau sera vu.* Complétez ces sages conseils en tenant compte de la densité variable de l'atmosphère et de l'ambiance lumineuse; vous aurez l'ensemble des principes qui régissent une logique exécution.

Pour les facturiers à outrance, qui estiment le métier supérieur à la nature, nous n'avons qu'à les plaindre. Ce ne sont plus des hommes, ce sont des machines perfectionnées. L'humanité, la vie, le mouvement, le frémissement des choses, les joies, rien ne leur importe, pourvu qu'ils manipulent à leur guise des pâtes colorées. Comparables au poète du *Jules César,* de Shakespeare, rimant des sonnets pendant l'émeute, ils composent des tons de palette et ressassent des formules tandis que,



UN DÉJEUNER D'ARTISTES, PAR M. KROYER.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste d'après un fragment de son tableau.)

non loin d'eux, la nature s'épanouit et la civilisation monte. « Le *métier*, s'écriait superbement ce même David que je viens de citer, *je le méprise comme la boue.* » Il n'est bon d'avoir du métier que pour servir plus sûrement son art : j'entends pour peindre ce que l'on sent et ce qui est.

VIII.

Nous nous sommes occupés de quelques scènes populaires de grand format; nous avons à en signaler plusieurs autres de petites dimensions et dont la familiarité nous sollicite.

M. Bastien-Lepage expose cet *Intérieur de forge à Damvillers* (Meuse) qu'il exposa naguère à la galerie Georges Petit. C'est une toile de quatre ou cinq décimètres carrés à peine, mais d'un mérite rare. Quand on s'approche, on est comme gagné par l'ombre et l'on commence par ne rien distinguer dans l'obscur et enfumé local. Que l'on demeure un instant, l'œil s'accoutume aux ténèbres; on distingue le forgeron battant son fer, et, de çà de là, sur les murailles, des tas de ferraille à reforger. Le pinceau de M. Bastien-Lepage dit ce qu'il faut et le dit nettement. Cette forge convient bien à ce forgeron et ce forgeron est fait à cette forge. La figurine miniaturale a toute l'intensité d'un portrait et l'atmosphère lourde qui l'environne est rendue avec autant d'esprit que de sincérité.

J'apprécie les deux *Intérieurs d'atelier* de M. Édouard Dantan. L'atelier des mouleurs, si attentifs à gratter les plâtres sortis des formes, me plaît cependant beaucoup plus que celui des potiers tourneurs. M. Dantan excelle à détacher des figures en vigueur sur le fond gris clair de ces chambres de travail qu'envahit librement la lumière. De plus, les personnages sont finement saisis en pleine action, traités en portraits et sans un soupçon de maniérisme.

L'*Usine à gaz de Courcelles* a tenté M. Ernest Delahaye. Je comprends qu'il ait cédé à la tentation, car le coup d'œil de la grande cour est le plus curieux du monde, au moment où l'on apporte les monceaux de coke incandescent sur lesquels des hommes demi-nus versent immédiatement des torrents d'eau qui se vaporise. Un assourdissant grésillement suit la chute de l'eau; le charbon se fendille; une épaisse vapeur s'élève en tourbillons blancs dont le vent se joue, qui prennent au soleil de vagues teintes ambrées ou rosées, et dérobent, par places, la vue des chaudières énormes et des bâtiments du fond. L'indifférent qui passe ne voit dans ces fumées que des fumées; l'artiste fait son profit de l'harmonie qu'elles déterminent dans l'atmosphère modifiée.

C'est M. Jean Béraud qui se charge de donner ici la note comique avec sa *Réunion électorale à la salle Graffard.* Il s'agit, bien entendu, d'une réunion d'anarchistes. M. Béraud a été de l'étrange fête et il la raconte, non tout à fait en historien, mais en humoriste merveilleusement spirituel. Rien de plus drôle que cette assemblée, où l'on ne parle assurément que de pétroler et de dynamiter l'univers, et où l'on s'agite en tumulte à travers l'épaisse fumée qui sort des pipes. Le bureau et la tribune se dressent devant nous. Qui préside la séance? Un homme hirsute, assisté d'un assesseur tout en cheveux et d'un assesseur tout en barbe. Qui occupe en ce moment la tribune? Une manière de jeune fou qui gesticule, frappe la terre du talon et fulmine *ore rotundo.* Tout le public du parquet et de la galerie ne se possède plus d'enthousiasme: ce sont des applaudissements et des beuglements sans fin. La vieille dame du premier plan, mère d'actrice abandonnée ou cousine germaine de M. Cardinal, se fait remarquer par la vigueur de ses poumons en cette aventure. L'assesseur chauve, au crâne convaincu, cravaté d'un cache-nez à carreaux blancs et noirs, évite de laisser rien paraître, mais on devine qu'il n'est pas fort content de ce triomphe d'un nouveau venu. Des reporters, plus élégants que de raison, prennent des notes, assis autour d'une table ronde, au pied du bureau. Certes, je ne dirai pas que M. Béraud n'a point marqué ses personnages du signe caricatural; il l'a fait seulement de l'esprit le plus prime-sautier et du plus adroit pinceau. Du reste, s'il y a des réunions populaires terribles, on avouera bien qu'il en est aussi de grotesques; et rappelons-nous, en tout cas, en nous approchant de la comique toile, le mot de Méphistophélès à Faust, dans la taverne d'Auerbach: « Docteur, vous allez voir la bestialité en toute sa gloire... »

Mais voilà que je rencontre sur mon chemin trois envois (deux tableaux et un pastel) d'un peintre danois qui s'annonce comme un maître: M. P.-S. Kroyer. Peut-être se souviendra-t-on d'une œuvre extrêmement intéressante, envoyée par ce peintre, élève de M. Gérôme, au Salon de 1881: le *Chapelier du village.* Pour moi, j'en ai encore au fond de l'œil la silhouette mordante et bizarre. Je revois le bonhomme chapelier, nu jusqu'à la ceinture, foulant son feutre avec ses mains sur un billot gigantesque, et ses deux enfants, demi-nus aussi, grimpés sur des chaises et besognant comme lui. Il règne dans la pièce sombre une effroyable chaleur: le malheureux sue à grosses gouttes auprès d'un brasier ardent. On dirait d'un martyr d'Albert Dürer. Par la fenêtre du fond, une poussée de lumière extérieure essaye vainement de s'introduire et cède à l'obscurité. Tel est l'ensemble. Pour le détail, il est exécuté, de morceau en morceau, avec tant de netteté et de force qu'on ne peut s'empêcher de penser à

M. Menzel, le maître berlinois. Toutefois, si frappant qu'ait été ce début, il est effacé par les nouveaux coups d'éclat de l'artiste.

C'est de la plage de Skagen que M. Kroyer nous rapporte, cette fois, ses tableaux. Premièrement, ce sont des pêcheurs danois, tirant un filet sur le sable au coucher du soleil. Des rayons jaunes, venus du plus bas et du plus lointain de l'horizon, colorent de reflets vifs leurs vêtements de cuir jaunâtre. Du côté du levant, la nuit se fait peu à peu et, lentement, l'azur se décompose au ciel. Tout est rendu en cet effet avec une décision et une délicatesse suprêmes : le paysage marin, l'ambiguïté de l'heure, les derniers rayonnements de l'astre disparu, les physionomies et les attitudes des pêcheurs.

En second lieu, c'est la *Plage de Skagen au crépuscule,* pastel de tout point admirable. Deux ou trois nuages blancs roulent confusément sous le bleu profond des espaces; le phare étincelle, là-bas, allumé depuis un instant et, sur la grève de sable fin, un groupe de pêcheurs se repose, en devisant et fumant, des traverses de la journée. Celui-là qui nous fait face est couché sur le ventre; ces deux-ci s'allongent sur le flanc; le quatrième est accroupi; cet autre, tout debout et nous tournant le dos, fixe le large où l'on voit frissonner un fanal. Çà et là, dans la demi-teinte crépusculaire, s'esquisse une forme de matelot. C'est la vie même prise sur le fait, — la vie des hommes et la vie des choses, — et rien ne me séduit à un plus haut degré. Enfin, le troisième envoi de M. Kroyer est une peinture à l'huile blonde, sommaire, quasi impressionniste, et, en tout cas, charmante au possible : le *Déjeuner des artistes à Skagen.* Ils sont là huit ou dix bons compagnons, blonds, gaillards, heureux d'être au monde, causant autour de la table chargée encore des reliefs d'un repas de Gamache. Chaque tête se dessine par grands plans, se modèle dans la lumière, se présente selon sa physionomie. Une fraîche harmonie de tons vivants unifie la composition. Y aurait-il tout ensemble en M. Kroyer du Menzel et du Manet?

Je profiterais de l'occasion pour faire cette remarque. L'étude de l'ambiance est partie de chez nous avec le sens de la modernité, mais tous deux gagnent de proche en proche, et notre influence renouvelle promptement les écoles étrangères. Déjà la Suède possède une foule d'artistes distingués, classés en bon rang dans nos expositions : M. Edelfeld, dont le tableau de cette année, un matelot et une jeune fille dans un bateau coupé par le cadre et voguant sur l'eau verte et houleuse, n'est déparé que par une facture trop égale; M. Werenskiold, l'auteur de cette douce scène intitulée l'*Aveu,* qu'il a voulu dessiner lui-même pour la *Gazette des Beaux-Arts,* et de cette paysanne exquise accoudée à une barrière et

contemplant, du milieu des prairies très vertes, la brume violacée des montagnes; M. Richard Bergh, à qui nous devons l'agréable tableau du modèle en chemise qui remet ses bas de coton bleu à la fin de la séance, pendant que le peintre se divertit à racler sur son violon, et M. Smith Hald, qui aime tant la mer au coucher du soleil quand elle semble un lac immense d'huile d'or. Le Danemark a M. Kroyer et M[lle] Berthe Vegman, qui a fait des portraits si curieux et si intimes. En Hollande, M. Israëls, peintre original et national, s'attachant à rendre à sa façon grise et harmonieusement brouillée la vie populaire hollandaise, tient le haut du pavé. Il est représenté en ce Salon par un aimable tableau : une paysanne qui rentre au logis, un sac sur le dos, et suivie de son garçonnet et de sa fillette. L'Allemagne se prévaut de M. Liebermann, de M. Uhde, de M. Kuehl, sans parler de M. Adolphe Menzel, un des maîtres de l'art moderne. L'Amérique, qui n'avait jamais eu d'artiste, hors M. Whistler, a maintenant M. John-S. Sargent, dont le talent grandit toujours; M. Dannat, que son grand *Quatuor* d'Espagnols noirs et blancs, chantant et s'accompagnant de la guitare et des castagnettes, a tiré de la foule; et quantité d'autres encore. C'est dans le nouvel art français, en somme, que les jeunes écoles de tous les pays — hormis l'Angleterre peut-être — ont puisé leur principe vital; mais voilà que nos élèves deviennent peu à peu nos rivaux. Il n'importe! Nous aurons du moins toujours marché en avant, et nous n'aurons pas failli à notre mission historique.

IX.

L'attention que les peintres refusent, dans leurs tableaux, à la classe bourgeoise, il faut bien qu'ils la lui accordent dans leurs portraits. Si l'artiste moderne va de préférence à l'artisan et au paysan, le bourgeois vient beaucoup à lui et se fait peindre. Observez que notre forme de société ne comporte que deux ordres : le peuple et la bourgeoisie. La bourgeoisie est grande ou petite, c'est-à-dire qu'elle est riche ou pauvre; mais, bon gré mal gré, elle comprend tout ce qui n'est pas le peuple.

Pour peu que vous jetiez un coup d'œil sur les portraits du Salon, vous serez frappé de cette vérité: le principe d'égalité, la croissante facilité des communications, le développement de l'industrie et du commerce, l'immense agiotage qui en dérive, ont multiplié les parvenus; et le parvenu, désireux de s'accommoder du jour au lendemain, au raffinement des jouissances, a engendré un type nouveau qu'on pourrait

définir : l'homme du monde. Ce n'est pas le grand seigneur d'autrefois, ce n'est pas davantage l'ancien roturier qualifié, car on ne s'improvise ni roturier de lignée ni grand seigneur de race : c'est l'homme d'affaires enrichi, dégrossi à la hâte, verni en un tour de main, subitement devenu, non gentilhomme, mais comme l'on dit à présent : *gentleman.* Il se fait de sa richesse un certain honneur convenu et toujours le même. Son hôtel, vite bâti, vite meublé, vite peuplé, tient du boudoir, du magasin de curiosités et du cercle. L'air qu'il se donne, personnellement, est du plus dégagé qu'il peut : air d'homme profond, d'homme avisé, d'homme heureux, mais surtout d'homme riche. S'il se fait peindre, il tâche qu'on le représente avec cet air-là, qui est son air d'uniforme. Le portraitiste a bien de la peine à indiquer, sous cet apparat, la véritable individualité du modèle. Pour les femmes, la difficulté est plus grande encore. La femme de l'industriel millionnaire, celle du notaire gonflé de rentes, celle du médecin en vogue, de l'ambassadeur nabab, du peintre arrivé, jusqu'à l'actrice qui fait fureur, jusqu'à la demi-mondaine en vedette, se parent de robes semblables, de semblables diamants, de dentelles et de fanfreluches du même goût, d'ajustements de toute sorte, combinés, exécutés, essayés chez les mêmes faiseurs, portés suivant les mêmes modes. Retrouver le naturel sous ces distinctions acquises et apprises, faire saillir de ce fard et de ces déguisements les marques d'origine, d'habitude, d'individualité secrète est une œuvre de démon. Peu de portraitistes y suffisent; c'est pourquoi nombre des plus renommés adoptent une formule à représenter toutes les femmes et tous les hommes de façon à les contenter, si ce n'est à se contenter eux-mêmes. Au total, ils n'osent, en général, être foncièrement sincères que lorsqu'ils peignent les petits et les simples qui s'offrent à leur observation tout franchement comme ils sont.

Cette matière est délicate et je n'ai garde d'insister. Néanmoins, l'esprit d'analyse et le goût de la réalité, qui vont se propageant, font triompher une tendance favorable à la fidélité des portraits : c'est la tendance à peindre des personnages dans leur milieu réel. Il est évident qu'à figurer chaque modèle chez lui, entouré de ses objets familiers, on aura chance de saisir son intimité authentique! Un savant n'est jamais si spontané que dans son laboratoire, un peintre que dans son atelier, un écrivain que dans son cabinet. Nulle part une femme coquette ne s'abandonne aussi bien que dans son boudoir, et ce n'est qu'au logis qu'une femme d'intérieur se laisse juger et se fait comprendre. Tournez et retournez la chose à votre plaisir : on n'est vraiment soi-même que chez soi. Tout mobilier a une physionomie spéciale qui commente celle du modèle. Un



Werenskiold pinx

Héliog. Dujardin.

LA CONFESSION
(Fac-simile d'un dessin de l'Artiste.)
Salon de 1884

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. Eudes

homme, une femme ne seront peints au vif que dans leur milieu. Nous renouons ainsi, comme je l'ai dit, en y ajoutant un intérêt nouveau, la tradition libérale du moyen âge français, si soucieux d'indiquer par l'attribut et l'accessoire parfait l'homme, la classe, le métier, la personnalité complète. Et, parce que nos portraitistes ont raisonné leur cas, ils commencent à beaucoup mieux caractériser notre temps, nos types et nos mœurs.

Les portraits enlevés de pratique et par raison commerciale sont innombrables; d'accord ! Mais je relève, au palais de l'Industrie, une quarantaine de figures au moins traitées d'après la manière que je viens d'exposer. La plupart sont très imparfaites; toutes ont quelque chose d'intéressant. On s'apprêtait à regarder de la peinture; on a le plaisir de rencontrer, par surcroît, la vie moderne et d'ébaucher la connaissance d'une foule de ses contemporains en intimité.

Voici M. Fernand Cormon, l'auteur de *Caïn* et de l'*Age de pierre*, peint par M. Brispot, assis sur son échelle rouge, maigre, osseux, la barbe courte, l'air obstiné, se reposant devant l'ébauche d'une vaste composition. Voilà M. de Saint-Marceaux, le jeune statuaire au front chauve, surpris par M. Mathey en train de modeler une statuette, à deux pas des praticiens que l'on aperçoit, au fond, dégrossissant un marbre. M. Amand Gauthier — peintre à qui l'on doit de plantureux morceaux — fait le portrait de mon confrère Armand Silvestre, et le représente devant sa table au tapis rouge maculé d'encre, parmi ses livres coutumiers, suivant dans l'air le vol joyeux de ses pensées et la fumée de sa cigarette, entre son chien noir qui tend sa tête à la caresse et une jeune femme « invisible et présente », embusquée derrière un paravent. M. Paul Langlois peint un homme au travail, de face, baigné dans la lumière grasse et jaune de sa lampe, coiffée d'un abat-jour jaunâtre de papier plissé, et s'interrompant pour chercher, dans le vide, le mot qui le fuit. Cette Parisienne en robe noire et les bras nus, assise en son fauteuil de peluche rouge auprès de sa cheminée à lambrequin assorti, est de M. Debat-Ponsan. C'est le jour de réception de cette aimable maîtresse de maison et elle fait accueil à ses amis.

Cet *Amateur* en veston de velours, entouré d'objets d'art, examinant un tableautin, est de M. Renouf : au choix des pièces qui l'environnent, je le prends plutôt pour un marchand que pour un fin collectionneur, mais la figure est, du moins, très vivante. Je pourrais mentionner vingt autres portraits où s'attestent des recherches du même genre, mais je dois un peu d'espace aux plus significatifs.

Comment ne pas admirer ce chef-d'œuvre de M. Fantin-Latour :

l'*Étude?* Une jeune femme est représentée, en grand tablier jaune, sa palette à la main devant une toile blanche, se recueillant avant de peindre un bouquet de fleurettes jaunes posé à côté d'elle, sur un guéridon. Rien de violent : un dessin net et enveloppé ; un sérieux profond sans ombre de pédantisme. Je ne saurais dire le calme, la distinction, la beauté humaine de cette figure de femme détachée simplement sur le fond gris d'un atelier. Tenez pour certain que le portraitiste Fantin-Latour est l'un des maîtres français les plus sincères, les plus personnels, et les plus assurés de vivre. Je n'ai qu'un regret : celui de ne pouvoir analyser ici les deux faces de son talent. Parti de l'éblouissement des tableaux d'Eugène Delacroix, M. Fantin, si radicalement naturaliste dans ses portraits, est resté romantique dans ses lithographies, hardiment crayonnées pour l'illustration des légendes de Berlioz, de Schumann et de Richard Wagner, et dans ses petits tableaux de fantaisie et de rêve, tels que le *Songe d'une nuit d'été,* qu'il expose en ce Salon et qui semble inspiré du Venusberg de *Tannhæüser,* et ce pastel de *Sarah la baigneuse* qu'on peut voir, au palais de l'Industrie, dans la salle des dessins. Le cas est infiniment curieux, mais ce n'est pas le lieu de l'élucider ici.

Un autre morceau de maître, et de grand maître, c'est le portrait de Mlle Louise Ribot, par l'auteur illustre du *Saint Sébastien* du Luxembourg, de la *Comptabilité* et du *Jeune homme à la manche jaune.*

On connaît le point de vue spécial et l'objectif de M. Ribot. Plaçant son modèle droit devant lui, à un jour étroit qui resserre violemment la lumière sur le visage et y fait, pour ainsi dire, refluer toute la vie de la personne, il l'isole de ce qui l'entoure et s'attache à rendre la pleine, humaine, personnelle réalité de l'être qu'il a sous les yeux. Nul ne sait comme lui sculpter un front, enchâsser un œil et le faire vivre dans l'orbite solide et sous la mobile paupière, préciser chaque trait, unifier l'ensemble, accuser l'ossature sous la chair, traduire l'épiderme, en un mot, arracher au fond neutre et sombre un relief tout palpitant et vivant. Vous regardez une figure de l'artiste : au premier moment, c'est la force de l'exécution qui vous frappe. Que si vous regardez encore, c'est la vie concentrée qui éclate et déborde tout. Il n'y a plus là du blanc et du noir, du gris et de la couleur : il y a une essence d'humanité. L'image s'anime, respire, vous hallucine : une âme est emprisonnée en ce tableau. La rigueur du dessin, résultat d'une observation scrupuleuse, et la vigueur de la touche ont seuls fait ce miracle. Que voyons-nous dans le présent portrait? Une jeune fille debout contre un fond vert sombre glacé, les épaules couvertes d'un ample manteau de fourrure, coiffée en garçon de ses cheveux châtains coupés courts et retombant derrière les oreilles.



SARAH LA BAIGNEUSE. — (Fac-similé d'un dessin de M. Fantin-Latour, d'après son pastel.)

Son regard est tranquille et d'aplomb; elle cache ses mains sous son manteau. L'œuvre se résume en une tête modelée avec des gris argentés et des tons francs, portant sur une silhouette de corps; mais c'est tout le portrait physique et moral d'une fille fière, réservée, décidée, sans reproche, et c'est grandement beau.

Si quelqu'un doute encore que l'humble vérité soutienne mieux l'artiste et lui inspire de plus belles œuvres que l'imagination, je lui recommande le tableau de M. Alfred Leroy « *Mardochée* » et le portrait de bourgeoise âgée qu'il expose. M. Leroy a, certainement, beaucoup de talent et de conscience : Or qu'arrive-t-il? Son tableau, qui n'est qu'une restitution archéologique étrangère à toute émotion, est à peu près sans intérêt, tandis que son portrait, étudié avec amour, serré au dernier degré, saisit les yeux et l'esprit à la fois. Le modèle est profilé sur un fond de papier de tenture gris clair, vêtu d'un peignoir d'indienne lâche et bouffant sur la poitrine, assis dans un fauteuil recouvert d'une housse de coutil rayé. Je défie que l'on soit plus sincère et d'une meilleure foi devant la nature. Rien n'est esquivé ni dissimulé en ce profil de femme âgée, non ravagée. Ce dessin minutieux et acharné me réjouit; toutes les fois que j'aperçois de telles recherches, il faut, bon gré mal gré, que je m'arrête longuement. Ainsi, en me promenant dans une des galeries du pourtour de l'exposition, mes yeux sont tombés sur une tête de vieillard, étude dessinée à la sanguine et à la plume par M. Marc Aurèle avec une volonté affirmée de préciser la forme autant qu'Holbein ou François Clouet : je ne puis dire quel plaisir j'ai trouvé à regarder ce croquis. Mais dans le portrait de M. Leroy il sied, par surcroît, de louer la souple facture et la couleur claire. Harmoniser le gris plombé ramagé de blanc du papier de tapisserie, le gris rayé de bleu du peignoir et le gris de la housse du fauteuil; rendre sans monotonie les étoffes flasques ou empesées ; exprimer sans *bourgeoisisme* cette bourgeoisie : autant de difficultés que l'auteur a surmontées heureusement. Et remarquez à quel point le sens de ce portrait se dégage : la coiffure en tortillons roulés formant chignon, le peignoir acheté au magasin de confection et ajusté au petit bonheur, les traits secs et sérieux, les mains nerveuses, l'attitude modeste trahissent l'absence de coquetterie, l'amour du chez soi, l'attachement à ses devoirs. La housse sur le meuble, c'est l'esprit d économie. Le moindre détail a une signification. Ce portrait d'une petite bourgeoise de petite aisance est, à mon avis, l'une des œuvres d'art très saillantes de ce Salon.

Les avis se partagent et l'on se passionne au sujet du grand portrait en pied de Mme G... par M. John Sargent. L'un crie à la bravade, à cause

du corsage ouvert en large cœur et des chaînettes de brillants qui tiennent lieu de toute manche. Un autre s'exclame au nom de la « modernité » et ratifie l'audace de l'auteur. Un troisième ne peut souffrir cette peinture à parti pris monochrome. Les épithètes volent et se croisent dans l'air : *Détestable! ennuyeux! curieux! monstrueux!*... On noircirait dix pages à noter les singuliers propos interrompus qu'on entend devant cette toile.

Pour moi, je suis tout conquis à une œuvre si peu vulgaire, où je discerne toute sorte d'intentions curieuses et d'étranges raffinements. Je n'ai pas, en général, le goût des complications, mais pour rendre un type particulier, dans lequel se fondent mille singularités compliquées, un peu de complication est bien de mise. Je voudrais pouvoir écrire ici la physiologie de la Parisienne d'origine étrangère, élevée dès son enfance pour être une idole et citée constamment dans les journaux mondains à titre de beauté reconnue ou, selon l'expression anglaise, de *professional beauty*. Sachez seulement que, dans une personne de cet ordre, tout se rapporte par la force des choses au culte de soi-même et au souci d'augmenter autour de soi l'adoration et l'admiration. Cette femme finit par n'être plus une femme : elle devient une manière de canon de la beauté mondaine. Sa seule affaire est tellement de se montrer, qu'elle arrive à se composer des toilettes incroyables qui la moulent, qui la dénudent et qu'elle porte avec candeur et même avec innocence, comme Diane devait porter sa volante tunique. Ce qui serait scandaleux chez une autre choque à peine chez elle. Son caractère d'idole plastique, quasi extrahumaine, a bientôt dépouillé d'inconvénient toutes ses excentricités.

Considérez maintenant la peinture de l'artiste américain. Il a éminemment exprimé l'idole, et c'est là ce qu'il faut voir. La pureté des lignes de son modèle a dû le frapper d'abord, et son parti a été pris aussitôt de faire de ce portrait quelque chose comme un grand dessin en camaïeu. Alors la jeune femme s'est posée, debout, s'appuyant de la main droite sur un guéridon, tordant son bras dans un mouvement qui lui est ordinaire, laissant couler son autre bras le long de sa robe, se tournant vers la gauche et relevant la tête afin que son profil, un peu anguleux, se découpe sur le fond ainsi qu'à l'emporte-pièce. Posée de la sorte, toutes ses lignes se développent onduleusement, et la femme apparaît semblable à une figure disposée par un héraldiste pour soutenir un blason. La toilette vient, à son tour, compléter cette sensation : robe de satin noir bridée à la jupe par des plis transversaux, corsage étroitement plaqué sur le corset, largement échancré en cœur sur la poitrine et dégageant les bras. Néant de collier : le moindre rang de perles nous gâte-

rait l'élégance de ce cou charmant. Point de bracelets : nous ne devons rien perdre de la fine attache de ces poignets. Pour tous bijoux, les deux chaînettes de diamant des épaulières et le croissant de brillants piqué dans ses cheveux roux, au-dessus de son front découvert. Ses cheveux, relevés au sommet de la tête, allègent la nuque et lui permettent de se dessiner au regard. On voit que, du haut au bas, la figure se « dessine » et qu'elle est, encore un coup, toute en harmonie de lignes.

M. Sargent, s'étant décidément arrêté à cette disposition, a cru devoir accentuer ce qu'il voulait faire en adossant son modèle à un fond neutre marron clair. Ce serait bien le diable qu'on ne reconnût pas, au parti pris du noir de la robe, du blanc des chairs et du ton plat du fond, qu'il n'avait eu en vue que d'exécuter un dessin. Aussi a-t-il dessiné et modelé les bras et la poitrine avec un soin jaloux, et brossé moelleusement le satin de la robe. Par malheur, le fond neutre et sans jeu aplatit le visage, lequel, étant par lui-même un objet d'art où le fard et les crayons complètent incessamment ou corrigent la nature, aurait eu besoin d'être mis en valeur et modelé par le propre jeu du fond.

En résumé, je n'affirme point — cela va de soi — que le peintre se soit livré à de profondes spéculations touchant les conditions psychologiques de son modèle : il se peut fort bien qu'il ait été dominé par des préoccupations exclusivement plastiques : mais j'affirme que le dessin a été son objectif capital en ce portrait, — ainsi que l'atteste le beau croquis de profil si nerveusement arrêté que nous publions — et qu'il est résulté de sa longue persévérance à observer et à fixer la manière d'être de l'idole, une œuvre non seulement de raffinement, mais encore de portée.

X.

Je me suis appesanti sur quelques portraits féminins. Quelques portraits d'hommes ou d'enfants nous sollicitent de même. J'en dirai mon avis aussi brièvement que je pourrai.

Le portrait en pied de l'historien anglais Carlyle, par le célèbre peintre anglo-américain, M. James Whistler, est un des ouvrages les plus admirés du Salon. L'artiste a passé une part de sa jeunesse à Paris, où il fut lié avec Manet et MM. Fantin-Latour, Ribot et Legros. Il jouit, à Londres, d'une renommée d'excentrique, motivée par certaines bizarreries de son esprit et de son talent, mais il n'en a pas moins produit quantité de morceaux remarquables, tant comme peintre que comme aquafortiste. On raconte qu'il conçoit la peinture sous forme d'harmonies en tels ou tels

tons : harmonie en gris et rose, harmonie en bleu et argent, harmonie en blanc et noir... La plupart des portraits que j'ai vus de lui étaient, cependant, d'une couleur monotone et voulue à laquelle il fallait, avant tout, s'accoutumer, aussi bien qu'à je ne sais quoi d'ironique et de paradoxal qui tombe le plus souvent de son esprit en ses peintures. Le portrait de Carlyle n'échappe pas au défaut du ton passé, ce qui s'explique, au surplus, par la date déjà ancienne de son exécution. A cela près, c'est une œuvre superbe, magistralement dessinée, brossée de bonne main. Qui a vu, même une seule fois, ce Carlyle, historien singulier, évocateur tout ensemble violent et caricaturant des hommes de la Révolution française, le reconnaît en ce vieillard à la physionomie amère, rêvant, la tête un peu penchée vers sa gauche, assis sur une chaise de paille, dans un coin de chambre aux murs gris. Ce grand profil d'une grande figure vous étonne et vous impressionne de sa mélancolie visionnaire. On ne s'y est pas plus tôt habitué qu'on n'en peut plus détacher ses regards. Un second portrait, également en pied, a été envoyé par M. Whistler : c'est celui d'une petite fille, *Miss Alexander*, aux cheveux d'un blond de filasse, coiffée en infante de Velazquez, vêtue d'une robe ballonnante blanche et grise, et marchant vers nous, son chapeau mousquetaire à la main. La fantaisie de l'artiste a fait fleurir, dans un coin de la toile, une tige de marguerites et jeté sur un tabouret, tout contre la muraille grise rechampie de filets noirs, une sortie de bal blanche ornée de glands d'or. Je ne parle pas des papillons à la japonaise dont M. Whistler a fait sa signature, et qu'il prodigue partout. Sans avoir, enfin, la haute valeur du portrait de Carlyle, le portrait de *Miss Alexander* est une œuvre très intéressante et d'un accent spécial, en dépit du souvenir bien marqué de Velazquez.

Il s'est fait, dès l'ouverture de l'exposition, un vif mouvement d'attention et de sympathie autour des deux portraits exposés par un peintre belge, le comte Jacques de Lalaing. Le premier est le portrait en pied d'un vieillard vigoureux, aux longs cheveux blanchissants, haut de taille, fort et la physionomie bienveillante, assis sur un fauteuil de velours rouge, dans une pose simple et abandonnée. Ce portrait, qui semble celui d'un homme d'État, vaut par le corps et par la tête et pèche par la main gauche, assez mal dessinée, et surtout par le fond, beaucoup trop inconsistant. L'autre toile est un saisissant portrait équestre. Imaginez un général, son képi à la main, drapé dans son manteau noir, les traits virils, les cheveux blancs et ras, suivant le grand chemin au pas de son cheval rouge. Quatre lanciers le précèdent, coupés à moitié par le cadre, et quatre lanciers l'escortent, coupés pareillement. L'œuvre est si mâle

et d'un si fier aspect, en sa disposition singulière, qu'on ne songe même pas à reprocher au peintre une nuance d'emphase dans l'allure du cavalier et la désagréable tonalité du ciel et des terrains. Les lanciers qui entrent dans le tableau et ceux qui en sortent nous inspirent une grande idée de la situation et de la valeur du chef qui les commande. Jamais capitaine ne fut représenté enveloppé d'un prestige plus beau. Que sera cependant M. de Lalaing? Ses deux envois, si méritoires qu'ils soient à certains égards, ne permettent pas de résoudre cette question. Au point de vue de la technique, il paraît être infiniment plus dessinateur que peintre. Sa couleur n'est ni vraie ni brillante; sa facture a de l'autorité, mais aussi de la pesanteur, et, tout bien considéré, on ne sait trop s'il y a en lui une puissante originalité prête à se faire jour ou un précoce savoir prêt à verser dans la convention. Ses prochains tableaux nous éclairciront la chose.

Un portrait entièrement digne d'être loué est celui de M. Odysse Barot, par M. André Brouillet. Le publiciste travaille dans sa bibliothèque en fumant et en causant, sa plume grince sur le papier, mais il répond à qui lui parle, s'interrompt, vous regarde et lance quelques bouffées de tabac vers le plafond. De quoi cause-t-il? Eh! de tout au monde. L'ancien collaborateur de Girardin est revenu de bien des illusions : il a le pli du dédain aux lèvres, mais ses yeux gris sont toujours inquets. J'admire, en mon for intérieur, le bel ordre des livres, du papier blanc, des paperasses et la propreté de l'encrier de faïence polychrome, sur la table de travail. Pas un volume, non plus, n'est de travers dans la bibliothèque du fond. Je me sens chez un homme pratique et je pense, avec quelque honte, à mon propre bureau éternellement surchargé. Le modèle est maigre, long, dûment rasé, vêtu sans recherche, mais sans négligence; on le devine apte à mille affaires, méthodique, sobre, entreprenant, expéditif: c'est un type complet et pleinement exprimé par le peintre.

M. Charles Maurin, un autre jeune peintre d'un talent à la fois large et précis, nous présente un profil de fillette blonde, au menton ravalé, en collerette blanche, touché à ravir sur un fond gris, et pour morceau principal, un grand portrait de M. Rodolphe Julian, l'entrepreneur de l'académie d'élèves du passage des Panoramas. Le sujet est taillé en colosse, assis devant son bureau de chêne clair, les bras écartés du corps, les jambes espacées, lourd, robuste, se retournant et regardant vers sa droite. L'intime ressemblance crie dès l'attitude : il est de ces poses qui font reconnaître un modèle sans que l'on ait à consulter ses traits. On doit aussi cet éloge à l'exécution, qu'elle témoigne d'un tempérament original et d'une parfaite conscience. Seulement il est impossible d'approu-

ver ce fond rouge laqué qui mure le modèle. Ce n'est vraiment pas la peine de peindre un bureau de chêne, si réel qu'on serait tenté d'en faire sonner les ais sous ses doigts, pour recrépir, ensuite, tout le second plan du tableau d'un ton plat et artificiel.

Je n'avais pas encore vu de M. Albert Besnard des portraits aussi tranchés que ceux qu'il nous montre aujourd'hui. Le plus intéressant est celui du peintre-graveur Legros, l'auteur de l'admirable toile l'*Ex-voto* du musée de Dijon, représenté, sous son abat-jour de graveur, entouré d'outils, de flacons d'acide et d'épreuves d'essai, et attaquant à la pointe sèche une planche de cuivre rouge. Ce grand portrait vigoureux et vivant a cela de particulier qu'il est exécuté à l'aquarelle et ombré au fusain. Un pastel librement crayonné du même artiste nous présente un homme chauve, M. J. Johnston, correspondant ordinaire du *Figaro*, à Londres, vu de face et assis devant sa table à écrire, drapé d'un tapis bleu. Je n'aime guère le bleu criard du tapis, mais qu'importe? Le morceau est surprenant de solidité. M. Besnard a exposé, en troisième lieu, un portrait de M. Magnard, rédacteur en chef du *Figaro*, peint au naturel, pâle et bien portant, optimiste inquiet, dilettante mélancolique, grisonnant, de gris vêtu et peint dans son cabinet du journal. Par la porte entr'ouverte, on voit des vendeurs venant chercher des numéros. Il est visible que l'ancien lauréat du prix de Rome qu'est M. Besnard s'affranchit des liens de l'école et ouvre les yeux à la lumière de notre soleil. J'aurai tout à l'heure à indiquer certaines réserves sur les panneaux décoratifs destinés à l'École de pharmacie, mais je tiens à constater, avant tout, qu'il est sur la large route de la vérité et que sa personnalité se lève.

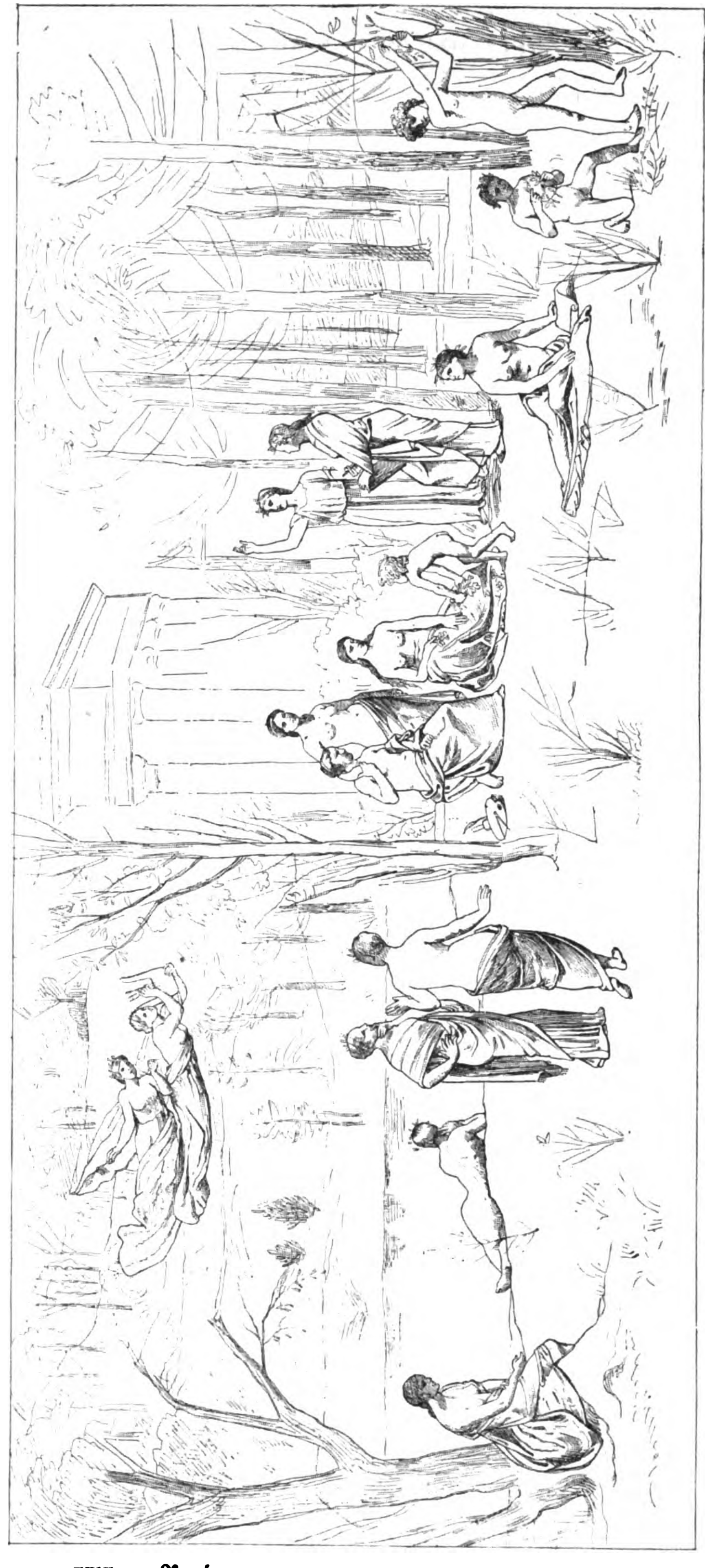
Que l'on me pardonne de m'étendre ainsi sur les portraits du Salon. Le portrait est l'une des branches de notre peinture actuelle où s'attestent les recherches les plus curieuses et où se marque le mieux la tendance de l'école française. Il convient de mentionner, avant de passer aux œuvres décoratives, l'originale fantaisie de M. Richard-le-Roy, qui a portraituré de dos un jeune homme élégamment vêtu et coiffé d'un chapeau noir, regardant une marine à l'aquarelle, auprès d'un poêle rougi à blanc. La figure, noire sur le fond gris, est traitée comme en trompe-l'œil, mais il y a vraiment en ce caprice du talent et de l'esprit. Deux petits portraits fort piquants demandent aussi leur place dans ces notes : celui de M. Benjamin Constant dans son atelier, environné de selles de velours rouge brodé d'or, d'armes étincelantes, d'ustensiles de cuivre et d'aveuglantes étoffes, peint par M. Henri Pille, et où l'on aurait envie de voir une sorte de raillerie de la peinture orientaliste parisienne, et celui, d'une déli-

cieuse finesse, d'un jeune peintre écrivant tranquillement une lettre dans un coin de son atelier, que M. Émile Friant intitule : *le Coin favori*...

XI.

Il n'y a point d'art plus grand et plus complexe que celui de la décoration monumentale : plus grand, parce qu'il attache aux parois des édifices quelque chose de la vie et de la pensée humaines; plus complexe, parce que les appropriations possibles du sentiment et de l'action de l'homme varient à l'infini selon la destination, la forme et l'éclairage intérieur des monuments. Le vrai décorateur doit prendre souci de mille conditions dont le peintre de chevalet n'a même pas à s'enquérir. Un tableau peut aller partout; une décoration ne convient qu'à un endroit déterminé. Le tableau est isolé; la décoration fait partie d'un ensemble. Le tableau exprime ce qu'a voulu le peintre; la décoration ne sera parfaite que si elle exprime ce qu'a voulu le peintre et ce que veut le lieu. C'est pourquoi il est toujours très hasardeux de juger, au Salon, des toiles décoratives. Mais on peut se rassurer d'avance : je n'irai pas, sur ce terrain, plus loin qu'il ne faut aller.

M. Puvis de Chavannes est, sans contredit, l'un de nos plus grands artistes. Sa composition, *Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses*, obtient un succès que les précédentes œuvres du maître n'ont pas toujours atteint. Il est certain que l'aspect en est solennel et merveilleusement apaisé. J'ai longuement étudié l'œuvre : elle m'a laissé dans les yeux un sentiment indéfinissable de repos et de fraîcheur; et, néanmoins, je dois reconnaître qu'elle ne m'a pas absolument satisfait. D'abord, je ne comprends pas bien à qui le sujet s'adresse. Les figures des Arts et des Muses, disséminées dans le Bois sacré aux arbres grêles, me sont connues, ou à peu près, par les tableaux des anciens peintres, et je ne vois pas qu'elles aient rien de nouveau à m'apprendre, — tout au moins ainsi présentées. Je réclame des personnages plus neufs, plus humains, me parlant de ce qui m'intéresse. Traitez-moi de barbare, si vous voulez; mais je suis citoyen de la France et non de la vallée de Tempé. Vous me dites que le paysage est d'une noblesse et d'une harmonie sans pareilles. Je ne le conteste pas : seulement, ce paysage est plus imprégné de nature que vrai, et l'effet du ciel d'or réfléchi, avec le croissant de la lune, par les eaux de ce fleuve endormi, est même tout à fait artificiel. Oui, je conviens que mon œil subit le doux ravissement de ces accords de bleu et de jaune, mais c'est une tapisserie que j'ai devant moi, non



LE BOIS SACRÉ, PAR PUVIS DE CHAVANNES.

(Réduction d'un carton de l'artiste.)

une œuvre de vérité en aucune acception. « Vous verrez, me répond-on, que cela sera incomparable une fois mis en place. » Soit! mais les personnages seront-ils plus humains et plus modernes? Ces Muses serontelles davantage des filles de ma patrie? Ce qui me touche au Panthéon, dans la décoration de M. de Chavannes, ce n'est pas uniquement le coloris blond et cendré : c'est aussi le sentiment d'humanité qui rayonne. Ici, rien de tel. La magie s'impose à moi quand je m'arrête, mais ma prunelle subit une séduction dont, malheureusement, mon esprit ni mon cœur ne pourront rien retenir; et je passe en le déplorant.

M. Besnard essaye, quant à lui, de me donner deux scènes modernes : il a raison, et je l'en loue, car, quoi qu'en disent les partisans de la convention sous toutes ses formes, les scènes de notre temps sont aussi décoratives que celles d'autrefois, pour qui sait les voir décorativement, et M. Gervex l'a brillamment prouvé à la mairie de la Villette. L'un des panneaux de M. Besnard a pour titre : *la Maladie*. Une jeune fille va mourir, elle s'affaisse dans son lit; sa mère la soutient et se désespère; mais le médecin prend des mains d'une servante le remède qu'il a ordonné et par qui le salut viendra. La composition est simple et vraie, à une indécision près dans le geste du médecin; mais, pour peu qu'on examine, on ne sait où le drame s'accomplit. On n'est ni dans une chambre de pauvre, ni dans une chambre de riche, ni dans une salle d'hôpital, mais dans une sorte de vestibule incompréhensible. De plus, la servante qui verse la potion n'est pas une véritable servante : c'est une soubrette. A l'examen, le second panneau est plus complet : la jeune malade, entrée en convalescence, appuyée au bras de sa mère, — laquelle, entre parenthèses, n'est plus la femme et la plébéienne de la première composition, mais bien une bourgeoise, — va respirer l'air frais d'un matin d'avril. Ici, le groupe est touchant, mais surtout le paysage est exquis. L'effort de M. Besnard est, au fond, des plus méritoires, et je connais peu de peintres capables de mener à bien une entreprise de cet ordre, qui en présage de plus hardies. On l'applaudit, on le loue : c'est à merveille. Il faut, à présent, qu'il ne concède rien à l'abstraction et à l'à-peu-près. J'ai aussi un mot à dire de son exécution : ses deux toiles, peintes à la cire, gardent une matité d'aquarelle trop transparente. Je voudrais que, sans renoncer aux tons limpides, il eût des tons solides et qu'il ne sacrifiât point la consistance des reliefs à l'harmonie. La véritable délicatesse ne saurait mener à la décoloration.

Moins sérieux, moins ambitieux, M. Escalier peint *la Bonne Aventure* pour un vestibule. Un cortège galant et fantasque de dames et de cavaliers du temps de Louis XIII descend un escalier de marbre au bas

duquel se tient une troupe bariolée de bohémiens et de bohémiennes. Une lanterne dorée tombe de l'arcade centrale, jetant là, parmi le papillottement des costumes, comme une note de trompette dans un concert de hautbois, de flûtes, de guitares et de grelots. A droite, à gauche, des galeries s'ouvrent, dominant une gaie ville aux toits rouges et des verdures de jardins. Jolie fantaisie, certes, imaginée et peinte par un architecte avec un goût raffiné et qui égayera quelque bel escalier d'hôtel ou de château.

C'est encore à une décoration que j'assimilerai le *Saint François d'Assise* de M. Duez. J'y vois un paysage de neige et de givre spacieux, profond et froid. Saint François est venu se rouler dans un buisson et son sang a coulé. Sur ces entrefaites, ses frères approchent; on le trouve demi-nu, ensanglanté. « Laissez, dit-il, ce ne sont que roses. » Et, subitement, chaque gouttelette de pourpre qui sort de ses veines se change en fleur et toutes ces fleurs deviennent bouquet sur sa poitrine. Franchement, un autre sujet nous conviendrait mieux. L'auteur lui-même s'en est si bien désintéressé qu'il ne nous a seulement pas donné un buisson d'épines où l'on se puisse meurtrir la chair. Le saint au bouquet fait trop benoîtement admirer son torse maigre, sa tête auréolée et sa bure d'un trop pittoresque rapiècement. Sans le paysage, nous n'aurions guère qu'un tableau d'église selon la formule, exécuté avec plus de talent que de conviction. Quel dommage que M. Duez n'attaque jamais ses figures aussi bravement que ses terrains, ses arbres et ses ciels! Otez de cette toile le groupe central, ne gardez que les deux ou trois passants du fond pour animer la perspective, vous avez une véridique et poétique évocation de l'hiver.

XI.

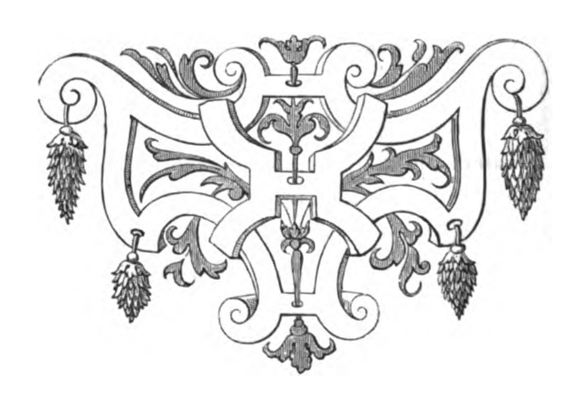
Quatre ou cinq paysagistes soutiennent vaillamment l'honneur de leur art : c'est en les citant et en recommandant leur exemple qu'il est bon d'en finir avec les tableaux du Salon. Je nommerai donc M. Damoye, le poète des grandes plaines, des étangs et des ciels où les rayons crèvent les nuées blanches; M. Victor Binet, tenace, acharné en sa lutte avec la nature et dont chaque tableau est un acte de foi à la réalité ; M. Lépine, charmeur méconnu de la foule; M. Boudin, l'amoureux de la mer, des plages et des ciels marins; M. Auguste Flameng, si sensible aux délices des eaux reflétantes et mobiles; M. Barau, chercheur d'impressions qu'attendrit la vue d'un clocher de village... Tous ceux-là, je vous le jure, aiment la nature pour elle-même, la regardent sans lunette et vont

droit devant eux. Mais le paysage aujourd'hui se mêle à tout, et l'on ne saurait presque plus être un bon peintre si l'on n'est paysagiste.

Vous voyez, en conclusion, à quel point nos peintres sont tourmentés du démon de la vie. Laissez-les faire : ils surmonteront tous les obstacles qui ont enrayé leurs essais, ils prendront pour eux les grands horizons peuplés de réalités et non de chimères. Assez de raisonnements équivoques touchant le Beau distinct du Vrai! Nos yeux y voient clair; nos jarrets sont solides; nous voulons marcher. Voici que la fin du XIXe siècle aspire à restaurer complètement notre personnalité nationale. Tant pis pour qui se trompe à la grandeur du mouvement!

FOURCAUD.

(*La suite prochainement.*)



LA PART DE L'ART ITALIEN

DANS QUELQUES MONUMENTS DE SCULPTURE

DE LA PREMIÈRE RENAISSANCE FRANÇAISE



A France possède des œuvres de la première Renaissance italienne en plus grand nombre qu'on ne le croit généralement. La vieille légende, un peu abandonnée maintenant, qui montrait le goût pour l'art italien rapporté comme une mode irrésistible à la suite des expéditions de Charles VIII et de Louis XII, est plus vraie qu'on ne paraît le penser depuis quelque temps. L'importation avait même devancé les conquêtes de Charles VIII. Elle commença sous Louis XI. Sans compter l'introduction considérable de monuments-modèles tirés tout faits d'Italie depuis le milieu du xve siècle, surtout à la fin de celui-ci et au commencement du xvie, les rois, les grands seigneurs et les simples amateurs amenèrent et installèrent en France une véritable colonie d'artistes italiens. De leurs ateliers, entretenus à grands frais, sont sortis d'importants ouvrages qui, aujourd'hui, mélangés aux ouvrages français d'inspiration et de tendances analogues, sont souvent assez difficiles à reconnaître. C'est assurément un travail des plus intéressants que d'étudier les rapports, les luttes et les alliances entre les deux arts, l'un étranger et l'autre indigène, qui se pénétraient réciproquement. Rien de plus piquant que de distinguer des mains de nationalités différentes se trahissant quelquefois dans l'exécution d'une même œuvre d'art.

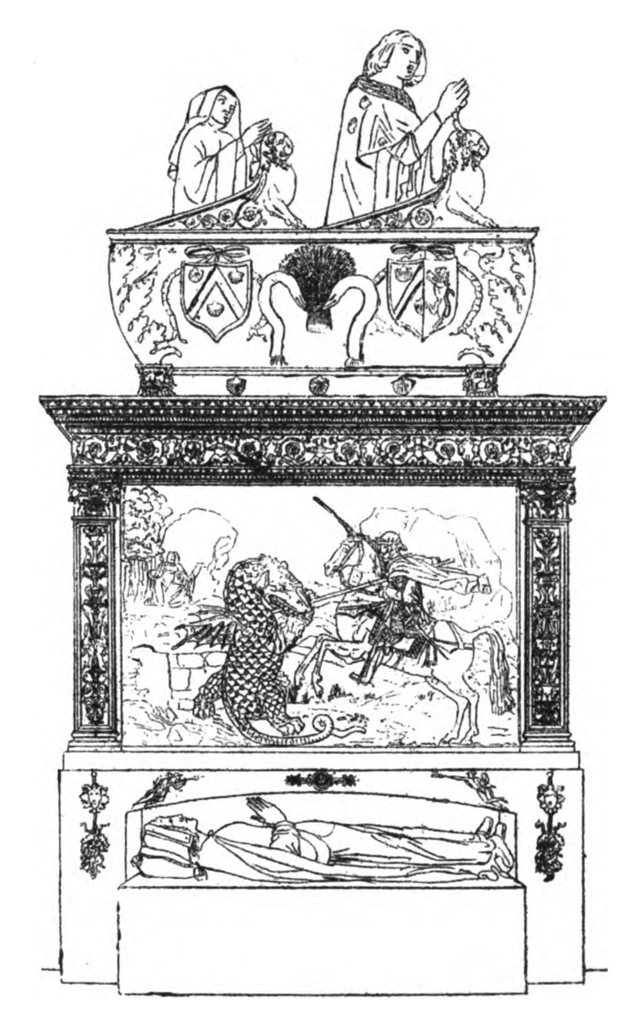
I.

Le château de Gaillon, à la destruction duquel tant de fragments sculptés ont survécu, présente un des plus curieux exemples de ce problème. Personne ne peut douter du caractère absolument italien de la décoration d'ensemble de cet édifice. Quelques mains françaises peuvent et doivent avoir été employées, nous le savons par les comptes et par l'existence de plusieurs parties décoratives dont la nationalité est bien évidente[1]; mais, en exceptant le parti pris exclusivement français de la toiture et des combles, c'est l'influence italienne qui, dans l'ornementation, dominait presque partout. Des médaillons de marbre d'un style si incontestablement italien avaient été encadrés dans des bordures de pierre composées de guirlandes de fruits et de fleurs qu'on croirait moulées sur quelques terres cuites émaillées par les della Robbia. Plusieurs de ces bordures, achetées par Lenoir au citoyen Prévost, en l'an IX, sont conservées à l'École des Beaux-Arts. A Gaillon, il en reste une en place dont on peut constater l'introduction dans un appareil différent sur une tourelle restée debout et portant à sa base une décoration de style uniquement français. Cette intercalation de pièces rapportées dans une façade, comme l'auraient été des morceaux de faïence, est un procédé de construction tout italien. C'est là, sans doute, ce que nos ouvriers indigènes, à qui on livrait des patrons et des modèles qu'ils savaient importés d'Italie, appelaient des travaux « à l'antique[2], » justifiant, par leur foi trop absolue en cette opinion, la soumission aveugle à laquelle ils étaient réduits vis-à-vis des doctrines d'un art étranger.

1. A l'intérieur de la première cour, au-dessus de la porte d'entrée, les deux anges qui occupent une niche ne sont pas de style italien, quoique les pilastres de cette niche soient couverts d'arabesques italiennes. — La décoration extérieure des pieds-droits des arcs de la *loggia,* aujourd'hui fermée et servant de réfectoire aux prisonniers, est plutôt française avec ses anses de panier, ses chapiteaux et ses colonnettes. — La grande fenêtre de la grosse tour opposée à celle de la chapelle est de goût français. — Le dessous de l'ancienne chapelle, servant actuellement au service religieux, n'a rien de purement italien.

2. Dans l'esprit même des artistes français les plus éclairés, le mot *antique* et le mot *italien* se confondaient alors ou étaient presque synonymes. On lit dans une lettre de Jean Perréal à Louis Barangier, secrétaire de Marguerite d'Autriche, à la date de 1511, à propos du tombeau du duc de Bretagne, à Nantes: « Michel Coulombe besongnoit au moiz et avoit pour moiz XX escus l'espace de cinq ans; il y avoit deux *tailleurs* de massonnerie entique italiens qui avoient chacun VIII escus par moiz, l'espace de sinc ans, etc. » (Benjamin Fillon, *Poitou et Vendée;* œuvres de Michel Colombe, exécutées pour le Poitou, l'Aunis et le pays nantais, p. 10 et 13.)

Girolamo della Robbia, suivant ses plus récents historiens[1], n'arriva à Paris qu'en 1527, mais je ne crains pas d'affirmer qu'il avait été devancé et annoncé en France par la venue de quelques-uns de ces modèles qui



RETABLE DE LA CHAPELLE DU CHATEAU DE GAILLON
ET FRAGMENTS DE LA CHAPELLE DE COMMYNES AUX GRANDS-AUGUSTINS.
(Fac-similé de la planche 93 du *Musée des monuments français.*)

traînaient à l'état de moulages dans l'atelier de sa famille et dans beaucoup d'autres ateliers italiens. Avant que Giovanni et Girolamo della Rob-

1. J. Cavalluci et E. Molinier, *les Della Robbia et leur œuvre*. Paris, 1884, in-4°, p. 164.

bia fissent cuire à Pistoja, vers 1525, d'après des modèles circulant un peu partout, les charmants pilastres qui accompagnent les figures des Vertus sur la frise de l'hôpital du Ceppo, avant même que les fours italiens eussent livré, en 1511, à Cerreto Guidi, la cuve baptismale qui décore l'église de San-Leonardo, les mêmes modèles ou leurs congénères étaient copiés à Gaillon et sculptés dans cette pierre française que Vasari, après en avoir entendu parler, compare, à propos du château de Madrid du bois de Boulogne, au calcaire de Volterre[1]. Des dessins, des estampes comme celles de Nicoletto de Modène et même des moulages avaient donc certainement franchi les monts dès les premières années du XVIe siècle. Il est fort possible qu'alors on ait vu en France, tout comme à Milan, à Lodi, à Pavie et dans les environs de Turin, des exemples de la décoration économique des édifices obtenue à l'aide de la terre cuite et même du stuc. En tout cas, certains monuments comme le mausolée du duc de Bretagne, à Nantes (bien que le maître de l'œuvre fût un Français), comme les tombeaux de Philippe de Commynes et de Louis XII, nous prouvent d'une manière irréfutable le succès considérable que rencontrèrent chez nous, dès le début, les arabesques d'origine italienne.



MARS.
Médaillon en marbre de travail italien et du commencement du XVIe siècle.
(École des Beaux-Arts.)

Le courant presque exclusivement italien de la décoration du château commandé par le cardinal d'Amboise saute aux yeux, pour ainsi dire, quand on compare, dans la cour de l'École des Beaux-Arts, cette décoration à l'ornementation de l'hôtel de la Trémouille, restée, au contraire, entièrement française. Ce qui rend les monuments de Gaillon excessivement précieux pour l'étude de la période analysée par nous en ce moment, c'est qu'ils nous parviennent avec des indications d'origine certaines et que nous pouvons affirmer, sur preuve documentaire, que ces monuments émanent d'artistes italiens. Personne, par exemple, ne contestera à Lorenzo da Mugiano l'exécution de la statue de Louis XII[2] signée en toutes lettres et venue de Milan. Personne ne refusera à Bertrand de Myenal ou Meynal, de Gênes, d'avoir eu le mérite d'ébaucher, d'apporter

1. Vasari, *Le Vite*, édition Milanesi, t. II, p. 183.

2. N° 16 de la *Description des sculptures du Moyen âge, de la Renaissance et des Temps modernes.*

en France et de terminer sur place la fontaine de marbre[1] aujourd'hui disparu, mais qu'on peut apprécier par cette autre fontaine[2] de même provenance et vraisemblablement de mêmes auteurs, conservée actuellement dans la salle de Michel-Ange, au Musée du Louvre. A part Michel Colombe, à qui un Italien, Pacherot, porta de Gaillon à Tours le bloc où il devait sculpter son saint Georges[3], les comptes ne signalent pas un seul Français comme ayant travaillé le marbre pour le cardinal d'Amboise. Cette matière est partout réservée, même sur place, au ciseau italien. Quand il fallut installer l'autel de marbre dans la chapelle qui devait contenir le bas-relief de Colombe, ce furent encore trois Italiens qu'on employa[4]. Bertrand de Myenal, Jérôme Pacherot, Jean Chersalle[5] ou Chairsalle (?) doivent être considérés comme les auteurs des charmantes arabesques qui encadraient jadis le saint Georges et qui vont bientôt, M. l'architecte du Louvre m'en a donné l'assurance, reprendre, à côté du marbre de Colombe, leur place originelle[6]. Antoine Juste travailla

1. Postérieurement à la vente de ce monument signalée par M. Deville (*Comptes de dépenses du château de Gaillon*), nous possédons sur lui les renseignements suivants fournis par d'Argenville dans le *Voyage pittoresque des environs de Paris*, p. 440, à propos de Liancourt: « Au milieu d'une vaste salle de verdure où l'on arrive par dix allées, s'élève une cuvette de marbre de Carrare d'un seul bloc, de douze pieds de diamètre sur deux de profondeur. Les moulures et les ornements qui l'enrichissent font également l'éloge de l'artiste et l'admiration du connoisseur. Sa forme décrit un octogone dont les pans présentent dans leur partie inférieure des mascarons et des mufles de lion; des entrelacs à roses et autres ornements garnissent les moulures de la gorge dont ses bords sont formés. Du milieu de ce vase sort une grosse cloche d'eau qui, tombant sur elle-même, est versée en lames dans un bassin par les mascarons. Cette cuvette, si précieuse par elle-même, l'est encore davantage par son antiquité. Les Vénitiens la donnèrent en 1500 au cardinal d'Amboise, ministre de Louis XII, par reconnoissance d'avoir, à leur sollicitation, engagé son maître à chasser les Sforces du Milanez. Ce prélat en décora ensuite son château de Gaillon. M. le cardinal de Tavannes, archevêque de Rouen, ayant ordonné la démolition de la fontaine dont cette cuvette faisait partie, M. le duc d'Estissac l'a achetée et l'a fait placer, en 1754, dans ses jardins de Liancourt. »

2. N° 17 de la *Description des Sculptures du Moyen âge, de la Renaissance et des Temps modernes.*

3. N° 84 de la *Description des Sculptures du Moyen âge, de la Renaissance et des Temps modernes.*

4. A. Deville, *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, p. CIII, 318, 343, 356, 359, 360.

5. Ce nom, évidemment altéré comme ceux de Myenal et de Pacherot, n'a pas la physionomie française, et tous les étrangers employés à Gaillon étaient Italiens.

6. Il y a trente-deux ans que ce rapprochement est réclamé par les archéologues les plus autorisés. M. de Guilhermy s'exprimait ainsi, en 1852, dans le tome XII des

aussi à la sculpture de la chapelle de Gaillon [1]. Le retable de cette chapelle, ainsi qu'on peut le constater dans la planche 83 du *Musée des Monuments français*, avait été affecté par Lenoir, aux Petits-Augustins, à la décoration du tombeau de Philippe de Commynes.

Tout le monde connaît les grands morceaux d'architecture apportés de Gaillon et reconstruits par Lenoir dans la cour du Musée des Petits-Augustins, aujourd'hui l'École des Beaux-Arts, c'est-à-dire la porte d'entrée du château, les colonnes semées d'hermines comme un champ de blason, les frises, les médaillons, les niches, les culs-de-lampe, etc., etc. On sait moins la provenance de quelques fragments du même édifice errant aujourd'hui un peu partout, à Saint-Denis, au Musée de Cluny, dans certains endroits peu visités de l'École des Beaux-Arts et au Louvre. Les stalles de Gaillon [2] sont définitivement fixées dans le chœur de

Annales archéologiques, p. 93 : « A Gaillon, le bas-relief était encadré de pilastres et d'une corniche travaillée en marbre avec beaucoup de finesse, qui sont restés dans une salle de la galerie d'Angoulême, où M. Fontaine s'en est servi pour la décoration d'une cheminée. Un des pilastres porte l'écusson de la maison d'Amboise. Il est à souhaiter que ces élégants accessoires viennent se réunir autour de l'œuvre principale, dont ils ne pourront que rehausser la valeur ».

1. A. Deville, *Comptes de Gaillon*, p. 419 et 420.

2. J'ai publié dans l'introduction du *Journal de Lenoir*, t. Ier, p. CXLI, la lettre par laquelle Sauvé, ouvrier de Lenoir, raconte la découverte de ces boiseries qu'il fit à Gaillon. Voici des renseignements inédits sur la manière dont elles furent acquises par Lenoir : « Ce jourd'huy, vingt fructidor an IX de la R. F., après-midi. Le citoyen Baroche, maire de la commune de Gaillon, a fait assembler en l'église dudit lieu les habitans en la manière accoutumée, où étant, leur a fait part que le Gouvernement était à la recherche de morceaux d'architecture et de sculpture; que la commune était propriétaire des stalles provenant de la cy-devant chapelle du cy-devant château de Gaillon qui ont été vues et examinées par le cen (*en blanc*) qui les a trouvées être utiles aux arts de ce genre et s'est offert d'en faire l'acquisition pour et au nom du Gouvernement; que, sur cette proposition, le maire a cru devoir en prévenir les habitans de sa commune, pour décider quel prix on les lui vendroit, ou si on s'en rapporteroit à gens sur ce connoisseurs, attendu qu'aucun des habitans n'est présumé en connoître la valeur; ce que le maire a mis en délibération. Et après avoir lesdits habitans délibéré, il a été convenu et arrêté unanimement de consentir l'enlèvement desdites stalles et de s'en rapporter au citoyen Lenoir, chargé de faire faire ces recherches, étant assez connoisseur pour en fixer la valeur réelle, pour, icelle reçue, être employée aux dépenses de la commune, dont elle se trouve considérablement grevée et sans espoir de les racquitter. Cette proposition et délibération, bien entendu, a été consentie par les soussignés bien et dûment avertis, et ont signé le présent, un pour être remis audit citoyen et l'autre aux mains du maire, lesdits jour, lieu et an ».

La compensation stipulée dans ce contrat, si elle vint jamais, se fit au moins attendre quelque temps, ainsi qu'en témoigne le document suivant :

« Gaillon, le 14 messidor an X. — Baroche, maire, au citoyen Lenoir, administra-

l'église de Saint-Denis, qu'elles ornent d'une façon splendide. Il faut espérer que les pérégrinations de ce chef-d'œuvre sont terminées, et qu'il n'aura plus à subir ni remaniement ni mutilation. Un fragment minuscule de la précieuse boiserie est entré par hasard au Musée du Louvre, en 1828, après avoir passé par la collection Révoil. C'est l'armoire B 91, actuellement dans la salle des Ivoires, composée avec des panneaux ayant fait partie de la décoration de la chapelle de Gaillon. Un certain nombre d'autres fragments circulent dans les collections particulières et sont depuis longtemps entrés dans le commerce. Si, lors de sa récente adaptation au chœur de Saint-Denis, la sculpture n'a pu être utilisée jusqu'à la dernière parcelle, il serait à désirer que les morceaux demeurés sans emploi fussent attribués aux collections nationales.



MINERVE.
Médaillon en marbre de travail italien et du commencement du XVIe siècle.
(École des Beaux-Arts.)

J'ai tout lieu de penser que les quatre têtes de lions encastrées, au Louvre, dans les murs d'une salle de sculpture moderne du pavillon de Beauvais, quand cette salle était consacrée à contenir les

teur du Musée des monuments français. — Vous ne pouvez doutter de quelle manière je me suis prêté à faire passer au Gouvernement les stalles et portes qui étoient dans l'église de Gaillon, dont notre commune étoit propriétaire, pour qu'elles soient portées au Musée. La condition, faite par vous, étoit que le Gouvernement en payeroit la valleur, et je vous avois proposé d'en fixer vous-même le prix. Depuis ce temps, je n'ai entendu parler de rien; ce qui me force d'avoir recours à vous, parce que nous sommes de toute nécessité contraints de faire faire les réparations de notre église abandonnée depuis 1794, de remanier en totalité les toits du costé du Nord, de faire faire à neuf plus de la moitié des vitraux et de réparer le surplus, le pavé, deux cintres de croisées, etc., etc. Pour ces réparations, absolument urgentes et indispensables, nous ne pouvons les faire faire à moins de mille à 1,200 fr., sans compter les ornements dont nous avons été dépouillés en totalité. Sans le secours du Gouvernement, qui à juste titre nous doit une indemnité de ce que nous luy avons procuré, nous ne pouvons faire rétablir notre église, parce que notre commune n'a pas un seul sou de revenu, que les habitans en général sont très pauvres et que d'ailleurs la commune doit plus de 2,000 fr. pour cause de nourritures mal à propos faites pour les troupes qui ont stationné il y a près d'un an à Gaillon et qui y sont encore, etc., etc. Voilà, citoyen, notre position. Vous la connoissiez. En conséquence, je vous prie instamment de solliciter auprès du ministre ce que vous savez être juste, pour obtenir du Gouvernement ce qui nous est dû. J'ai l'honneur de vous saluer. — BAROCHE, maire.

monuments de la galerie d'Angoulême, seront bientôt rendues aux salles de la Renaissance italienne et pourront enfin être classées à leur véritable place. Elles avaient été employées, au musée des Petits-Augustins, à décorer le sarcophage isolé qui portait les statues gisantes de Louis XII et d'Anne de Bretagne (N° 445 du catalogue). Lenoir les a ainsi désignées dans le *Musée des Monuments français,* tome II, 2ᵉ édition, p. 175 : « Les têtes de lion en marbre, que l'on voit aux extrémités, ont été tirées du château de Gaillon, ainsi que les camées qui les accompagnent ; le tout a été exécuté par Paul Ponce, sculpteur particulier de Georges d'Amboise ». Ces têtes de lions entrées chez Lenoir, au commencement de l'an VI[1], avec les arabesques conservées tant sur la cheminée de la salle de Houdon que dans la salle de Michel Colombe[2], se rapprocheront bientôt, dans une installation définitive, des colonnes de marbre à chapiteaux sculptés[3] que j'ai rapportées de Saint-Denis en 1881, et dont quelques similaires ont été également choisies par le Musée de Cluny[4].

Le jardin de l'École nationale des Beaux-Arts a reçu depuis longtemps en dépôt d'autres fragments enlevés à l'édifice construit par le cardinal d'Amboise. Le plus important de ces fragments isolés (État du mois d'août 1882) est le couronnement, ou ce qui reste du couronnement, d'un édicule en pierre que Lenoir, après l'avoir transporté rue des Petits-Augustins, avait employé à la reconstitution du tombeau de Louis de Pon-

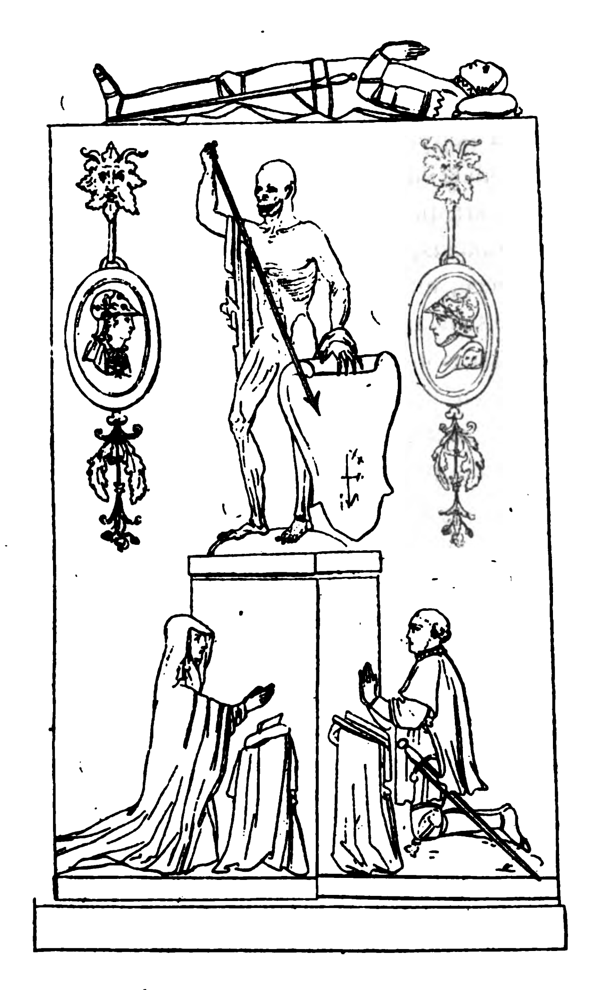
1. *Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des monuments français,* journal n° 909 : « Le 23 dudit (vendémiaire an VI), reçu du citoyen Corbel, marbrier, quatre têtes de lions sculptées en bas-relief, marbre blanc, provenant du château de Gaillon. » Voici le document inédit qui confirme l'allégation de Lenoir : « Citoyen, malgré que je n'ay pas encore reçu d'ordre, je profite d'une voiture qui porte peu de chose dans votre voisinage et je vous envoye les 4 masques de lion, les deux pilastres du bas-relief et les montants qui ont été demandés par le citoyen Delanoue. Aussitôt que j'aurai reçu l'ordre de vous livrer, je vous ferai porter le surplus. J'ai l'honneur d'être votre concitoyen. — Corbel fils. — Paris, le 22 vendémiaire an six. »

2. *Description des sculptures du Moyen âge, de la Renaissance et des Temps modernes,* 17 J à 17 M.

3. Lenoir nous a laissé le renseignement suivant sur les deux colonnes et les deux chapiteaux qui sont entrés au Louvre «.... Les bustes de Charles VII et de Marie d'Anjou sont posés sur deux colonnes de marbre blanc provenant du château de Gaillon et acquises du propriétaire du château. » Ces objets sont gravés dans la planche 78 du *Musée des Monuments français.*

4. Le Musée de Cluny possède un petit bas-relief ainsi catalogué : « N° 465. Médaillon en marbre, provenant de l'ancien château de Gaillon. — École française, XVIᵉ siècle. Diam. 0ᵐ,35. » Le style de cette sculpture, exécutée sous une influence allemande, ne se rapproche guère de celui des monuments de Gaillon à provenance certaine.

cher et de Roberte Legendre [1]. Un plafond de pierre provenant du mêm lieu et utilisé dans l'arrangement factice du même mausolée, se voit en core dans la cour en hémicycle de l'École. Un peu plus loin, on ren



MÉDAILLONS DE MARS ET MINERVE
Provenant du château de Gaillon, tels que Lenoir les avait disposés.
(Fac-similé de la planche 80 du *Musée des monuments français.*)

contre de petits caissons de pierre traités avec une fantaisie charmante d'origine vraisemblablement identique. Les différents établissemen publics qui possèdent des fragments de la décoration sculptée de Gai

1. On lit dans les papiers de Lenoir : « Acquisition faite au propriétaire du châ teau de Gaillon : Pilastres, arabesques et corniches en pierre grise dite de Caen;

lon feront bien de les grouper pour faciliter les comparaisons, et de les abriter, autant que faire se peut, contre les injures du ciel. Ce sont des manifestations importantes d'une curieuse période de l'art en France, et ces témoignages éloquents méritent d'être conservés à l'étude et à l'admiration de la postérité.

M. Anatole de Montaiglon a publié ici même une série d'articles excellents sur un des principaux centres de l'activité de la colonie italienne dans le bassin de la Loire. Son travail, intitulé *Les Juste en Italie et en France*[1], est un modèle de critique que la découverte de nouveaux documents n'a fait et ne fera que confirmer. Le même savant a groupé dans les *Archives de l'art français*, autour de l'important foyer de l'art italien créé par les rois de France, une grande quantité de renseignements. Mais les aspects du tableau sont multiples. L'inoculation, si je puis m'exprimer ainsi, de l'art italien se communiqua dans notre pays par beaucoup d'autres contacts. Dès le milieu du XVe siècle, René d'Anjou avait rapporté de son règne éphémère au delà des monts non seulement le goût des arts de l'Italie, mais encore la pratique même du ciseau italien dans la personne de Francesco Laurana. La Provence, à Marseille et à Avignon, conserve encore des traces de cette influence et nous montre les produits de ces ateliers ambulants empruntés à l'Italie. L'Anjou vit apparaître dans le tombeau de René, à Angers, une de ces vastes et pompeuses décorations dont le roi-artiste avait confié l'exécution à des mains françaises ou bourguignonnes, mais dont le plan et le programme, comme je le prouverai bientôt, avaient été tirés de Naples. Un peu plus tard, à Nantes, nous constatons que des ouvriers italiens sculptaient dans l'atelier de Michel Colombe[2]. De Brou, un Français, Jean Perréal, dit Jean de Paris, allait demander à l'Italie des inspirations capables de satisfaire les exigences

tout sculpté avec beaucoup de finesse et employé au tombeau de Louis de Poncher. L'arrière-corps en entier du tombeau de Louis de Poncher n'appartenoit point à ce monument. Il a été formé de pilastres arabesques et d'une corniche fort bien travaillée en pierre de Caen et d'un couronnement en pierre qui ont été achetés au propriétaire du château de Gaillon. »

Dans une lettre, récemment publiée, d'Alexandre Lenoir au ministre de l'intérieur, en date du 7 frimaire an X, il est question du transport de Gaillon à Paris « d'un beau chambranle de porte en pierre grise de Caen, orné d'arabesques du plus beau choix et de la plus belle exécution ; d'un plafond en pierre blanche du même lieu et orné de même, d'une lanterne en pierre sculptée à jour portant quatre pieds de proportion et d'un chambranle de croisée en cul-de-lampe ; le tout chargé d'arabesques de la plus belle exécution et de deux portes sculptées dans la masse. »

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XII et suivants.

2. Charvet, *Jehan Perréal, Clément Trie et Édouard Grand*, p. 71.

de Marguerite d'Autriche dans la décoration du mausolée de Philibert le Beau [1]. Les artistes flamands qui achevèrent ensuite l'œuvre des tombeaux de Brou se firent également aider des praticiens italiens Gilles Vambelli et Onuphre Campitoglio. L'art flamand, d'ailleurs, après avoir très évidemment influencé l'art de l'Italie dans la première moitié du xve siècle, avait subi à son tour la domination de ce dernier et tomba presque entièrement sous son joug au xvie siècle.

Il me serait impossible, sans entreprendre un travail de longue haleine, de signaler tous les canaux par où se glissèrent, dans l'économie de l'art français, les principes et les produits de l'école ultramontaine. J'aurais à parler notamment de cette école de Lyon, où des Italiens étaient venus professer plusieurs de leurs industries nationales et initier nos compatriotes aux secrets des grands médailleurs florentins [2]. Mais je veux seulement insister sur le lieu, berceau aujourd'hui oublié, dans lequel tant d'œuvres étrangères sont nées sur le sol hospitalier de la France, et d'où a rayonné sur notre pays, plus que de tout autre endroit, l'influence de l'art italien.

Ce sera l'honneur et un des nombreux titres de M. de Montaiglon à la reconnaissance des érudits que d'avoir démontré le premier, dès 1851, sur preuve documentaire, la présence de plusieurs artistes italiens installés et travaillant en France dans les dernières années du xve siècle [3]. Établis d'abord à Amboise, à Tours et dans le voisinage des châteaux de la vallée de la Loire particulièrement affectionnés de leurs protecteurs, ces artistes se rapprochèrent peu à peu de la capitale. Au commencement du xvie siècle, ils sont, ou du moins quelques-uns d'entre eux sont officiellement domiciliés à Paris; et l'hôtel du Petit-Nesle devient, à partir de ce moment, la Bastille de l'art transalpin en France.

C'est aujourd'hui un point absolument mis hors de doute. Il y eut à Paris, au moins depuis 1504, un véritable établissement royal, une sorte d'atelier permanent dans lequel tous les arts de l'Italie furent pratiqués sous le patronage de la cour de France; cet état de choses dura fort avant dans le xvie siècle, jusqu'au règne de Henri III et même au delà. Lorsque plus tard, en 1608, Henri IV ouvrit le Louvre aux artistes, il ne fit donc que rapprocher de son palais les ateliers royaux séparés de celui-ci jusque-là par le fleuve. Le château du Petit-Nesle, dès le début, hébergeait confortablement, paraît-il, les étrangers, car la bonne réputa-

1. Charvet, *Jean Perréal*, etc., p. 51 et 69.

2. Aloïss Heiss, *Médailles de personnages français exécutés à Lyon en 1494, par Nicolo Spinelli de Florence*. Paris, 1884, in-8°.

3. *Archives de l'art français*, t. Ier, p. 94 et suivantes.

tion du logement affecté par les rois de France à leurs hôtes avait assez pénétré en Italie pour que Vasari s'en soit fait l'écho dans ses *Vite*. Grand est le nombre des artistes italiens qui se succédèrent dans cet hôtel avec le titre de pensionnaires des rois de France. Ils y vivaient en famille, s'y mariaient entre eux, et plus d'un y mourut sans revoir le sol natal. C'est là qu'habita probablement, pendant l'exécution du tombeau de Charles VIII et peut-être pendant celle de ses deux statues de Louis XII, « messire » Guido Paganino, créé chevalier par Charles VIII. On sait que Guido Mazzone vécut vingt ans en France avec sa femme, Pellegrina Discalzi, et avec sa fille qui sculptaient comme lui. C'est là que dut être logé ce Benedetto qui, suivant Vasari, vint chercher fortune en France et y séjourna pendant quelque temps. C'est là que Montorsoli, durant son court passage à Paris, dut venir visiter ses compatriotes, s'il n'y travailla pas lui-même pour François Ier. C'est là qu'était établie la famille des della Robbia et qu'elle y prospérait pendant et après la construction et la décoration du château de Madrid. C'est là que Cellini demeura avec ses élèves et s'installa pour modeler et fondre sa *Nymphe de Fontainebleau*. C'est là qu'Ascanio, devenu orfèvre du roi Henri II, épousa une fille de Girolamo della Robbia. C'est là qu'il se trouvait encore quand, digne élève de son maître, il tua d'un coup d'arquebuse un bourgeois de la rue Saint-Denis en 1563. C'est là que Jérôme della Robbia mourut au service de la France, le 4 août 1566. C'est à côté et probablement dans une sorte de dépendance du même hôtel que Rustici avait exécuté son cheval de bronze, aujourd'hui disparu. La liste des noms à citer serait interminable.

Il est facile de comprendre maintenant l'intérêt que présentent les objets d'art sortis de cet établissement italien du Petit-Nesle. A ce titre, quelques monuments qui nous sont parvenus par héritage du Musée des Monuments français, après avoir été tirés du château de Gaillon, méritent une attention toute particulière. On lit dans les *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, publiés par M. Deville :

« Pierre de Lorme, maçon, a fait marché à M. de Sauveterre de faire et tailler à l'entique et à la mode françoise, de pierre de Vernon, les entrepiez qu'il fault à asseoir les médailles baillées par Messire Paguenin[1]; icelles asseoir soubz la tarasse basse du grant corps d'ostel, livrer toutes matières, moiennant [le prix de] huit livres tournois pièce qui en sera paié aud. de Lorme, avec dix livres tournois oultre les d. VIII £ pour entrepié, ainsi que plus à plain est contenu et déclaré ou marché sur ce fait et passé le XXVe avril mil cinq cens et neuf.

« Payemens : Aud. de Lorme sur ce qui lui peut ou pourra être deu sur le marché cy-dessus escript, par quictance du sixieme may Vc neuf XL£ etc.

1. Ce mot est la traduction du nom de *Paganino* porté par Guido Mazzone.

Audit de reste et parpaye de VIII^{xx} X$^{l.t}$, pour avoir fait et assiz soubz la tarasse basse XX entrepiez pour asseoir les médailles baillées par Messire Paguenin, par quictance du XXVe aoust V^{c} neuf [1].

Ces médaillons passaient peut-être, aux yeux des contemporains peu exigeants, pour être des ouvrages, non pas seulement à la mode antique, mais réellement tirés de monuments anciens. Leurs auteurs entretenaient-



EMPEREUR ROMAIN IMAGINAIRE.

(Médaillon en marbre de travail italien du commencement du XVIe siècle. — Musée du Louvre.)

ils volontairement cette erreur? Toujours est-il qu'on lit dans les comptes édités par M. Deville (p. 274) ce qui suit :

« Marché fait par M. de Genly à Michellet Loir, tailleur de pierre de taille, selon le patron qui lui a esté baillé signé de M. de Genly, de la pierre de Vernon qui lui sera livrée, de mectre en tour neuf *anticquailles* envoiées par Pregent, qui seront assises sur la tarasse haulte moiennant la somme de quatre livres tournois que ledit Michelet doyt avoir pour chacune, et n'est tenu de riens livrer sinon peine d'ouvrier, pour ce, ci XXXVI £. — Payemens sur ce : — Audit Michellet Loir sur ce qui lui peut ou pourra estre deu sur le tour des *antiques* qui seront assises sur la tarasse, par quictance du premier avril V^{c} et sept, VIII £, etc. — A lui, sur le tour des médailles qu'il fait pour asseoir sur la tarasse, par quictance du XVe avril V^{c} et sept, XIII £.

On sait quel fut le sort du château de Gaillon pendant la Révolution. Les principaux monuments qui n'avaient pas été brisés furent adjugés à des marbriers ou à des brocanteurs, et revendus ensuite à

1. A. Deville, *Comptes de dépenses du château de Gaillon*, p. 405.

Lenoir[1]. Quant aux médaillons de marbre qui nous occupent, ils entrèrent au Musée des Monuments français dans les conditions suivantes :

« Du 14 fructidor an X. Fourni à M. Lenoir pour le Musée des monuments français par Corbel, marbrier, rue Basse-du-Rempart, Chaussée d'Antin, n° 360, quarante-deux médaillons en marbre blanc sculptés et représentant des empereurs, provenant de la cour du château de Gaillon, à 15 francs pièce, valeur 630 francs.

Pour payement cy-dessus, reçu une colonne en marbre noir de Dinant avec astragale et mouchette emporté (*sic*) dont quittance ledit jour, quatorze fructidor an dix. — CORBEL.

Lenoir plaça les médaillons venant de Gaillon dans deux endroits différents de son musée, dans la cour et dans la salle du XVe siècle. Le même Lenoir dit, dans le catalogue de 1810, p. 216 et 217, à propos de la restauration du château de Gaillon : « N° 538 *bis*. La seconde cour du musée... est totalement composée avec les ruines du château de Gaillon... Cette cour est composée de quatre façades ornées d'arabesques, etc. Dans le milieu des trumeaux sont placés douze médaillons de la plus riche ordonnance, contenant, en façon de camée, des bustes en marbre des empereurs romains. Ces médaillons sont placés de manière qu'ils tournent régulièrement autour de la cour. Cette galerie servira de passage à une salle qui sera construite sur le terrain auquel elle sert de façade. » Dans le même catalogue de 1810, p. 206 et 207, Lenoir, parlant de la salle du XV[e] siècle, s'est exprimé ainsi : « Enfin, l'ensemble de cette salle montre l'effet que l'on peut produire en décoration avec de vieux détails adroitement appliqués. Les pilastres extérieurs donnant sur le cloître sont ornés d'arabesques et de médaillons en marbre provenant du château de Gaillon. On y voit Anne de Bretagne représentée en Minerve et Louis XII en Mars ; leurs casques sont ornés d'arabesques très légers ; les deux autres médaillons représentent : l'un, Galba, et l'autre Vespasien. » On remarque, en outre, dans les planches des *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des Monuments français*, par Réville et Lavallée, d'autres médaillons tirés de Gaillon et utilisés par Lenoir à la décoration de son musée. Quelques-uns, à partir de 1806, furent compris sous le n° 233 du catalogue.

Bien qu'un certain nombre de ces médaillons de marbre, extraits de la construction du château de Gaillon, soient actuellement exposés dans la seconde cour de l'École des Beaux-Arts, ils appartiennent incontestablement tous au Musée du Louvre, sur les inventaires duquel ils sont inscrits. Voici comment ils furent accordés par l'autorité compétente, sur la de-

1. Voy. : *Alexandre Lenoir, son Journal, et le Musée des monuments français*, p. CXLI.

mande du directeur des Musées nationaux, et annexés aux collections nationales de sculpture moderne, après la suppression du Musée des monuments français décrétée en 1816.

MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR
SCIENCES ET BEAUX-ARTS
Objets du Dépôt des Petits-Augustins
destinés
au Musée du Louvre

Paris, le 6 juillet 1818.

A. M. de la Boulaye, secrétaire général du Ministère de la Maison du Roi, chargé de la Direction des Musées en l'absence de M. le comte de Forbin.

Monsieur,

J'ai reçu, avec votre lettre du 23 juin, une liste d'objets d'art du dépôt des Petits-Augustins, qui vous ont paru assez intéressans pour être réunis, au Musée du Louvre, à ceux qui y ont été précédemment transportés et qui proviennent du même dépôt.

J'ai fait vérifier si tous ces nouveaux objets étaient disponibles, quelques-uns ont été accordés à M. le préfet de la Seine pour les églises de Paris; un autre appartient à la commune de Magny, qui l'a réclamé. Un bas-relief, le *Jugement de Suzanne,* est destiné au Musée du Louvre depuis longtemps; un monument de Louis XIII devait être transporté à Saint-Denis; l'on a renoncé à ce projet, je le laisse à votre disposition. Au reste, je vous transmets copie de votre état où j'ai fait ajouter des notes indiquant la situation des choses. Vous pouvez disposer de tout ce qui est marqué *sans destination....*

J'ai l'honneur de vous offrir, Monsieur, l'assurance de ma considération.

Le Ministre secrétaire d'État de l'intérieur,

LAINÉ.

Note additionnelle des monumens des Petits-Augustins qui ont été marqués pour que la demande en soit faite par l'Administration du Musée royal, afin de les réunir à ceux qui ont déjà été déposés dans les magasins provisoires au Louvre, pavillon de Beauvais, si toutefois l'autorisation est accordée...

Sophite (*sic*) en pierre garnie d'arabesques[1]................ *Sans destination*

TRENTE-TROIS MÉDAILLONS d'Empereurs en marbre. Ils sont chantournés pour être posés sur des fonds...................... *Sans destination*

N° 63. — Grande cuvette en pierre de liais (dans le jardin)[2].. *Sans destination*

La grille en fer, devant la chapelle de François Ier[3]......... *Sans destination*

1. Il s'agit soit d'un plafond de Gaillon, soit d'un plafond d'Écouen, conservés tous deux dans la cour de l'École des Beaux-Arts.

2. C'est l'ancien *lavabo* des Bénédictins de Saint-Denis, œuvre remarquable du commencement du XIIIe siècle ou de la fin du XIIe. J'ai dans les mains toute l'histoire de ce précieux monument, mais ses multiples pérégrinations et ses déplacements continuels seraient trop longs à raconter ici. Cf. *Alexandre Lenoir, son Journal, et le Musée des Monuments français,* p. C et CI.

3. Voy. sur cette grille, placée aujourd'hui dans la baie formée par l'arc de Gaillon, à l'École des Beaux-Arts, la *Gazette des Beaux-Arts,* octobre 1883, t. XXVI, 2e période, p. 298.

On lit dans un *Deuxième état des objets du Musée des Petits-Augustins qui ont été accordés au Musée royal par S. E. le ministre de l'Intérieur :*

.... Sophite en pierre garni d'arabesques; — Trente-trois médaillons d'Empereurs en marbre; — N° 63. Grande cuvette en pierre de liais; — La grille en fer devant la chapelle de François Ier.

Par suite de cette décision, les objets énumérés ci-dessus furent inscrits sur l'inventaire des Magasins du Louvre en 1818, et ils n'ont pas cessé d'y figurer. Il n'y a pas moyen d'équivoquer sur les termes employés pour désigner les médaillons attribués au musée. La note ministérielle, en constatant que ces médaillons étaient chantournés pour être appliqués sur des fonds, prouve qu'il s'agit bien de quelques-unes des sculptures restées indûment dans la cour de l'École des Beaux-Arts.

Tous les médaillons provenant de Gaillon ne sont ni de la même main ni de la même valeur d'art. La majeure partie d'entre eux a été exécutée évidemment en bloc, comme des objets de pacotille, et ils visent en quelque sorte à être de véritables contrefaçons de médailles antiques. Ils imitent ceux qui sont employés en si grand nombre dans la décoration de l'architecture du nord de l'Italie. On s'explique alors parfaitement l'erreur où seraient tombés les ouvriers français chargés de les appliquer aux murailles de l'édifice, quand ils ont pris, comme je le crois, pour des « antiquailles » ou qualifié de ce nom des monuments à la confection desquels ils n'avaient pas assisté. Ces médaillons-là représentent tous des empereurs et des personnages connus ou supposés de l'antiquité classique. L'un d'eux, qui est parvenu au Louvre, porte cette inscription fantaisiste : « IMPE [*rator*] CALDVSIVS », tracée en belles lettres capitales empruntées à l'épigraphie italienne de l'époque. D'autres, comme la prétendue Anne de Bretagne, sous les traits de Minerve, et le prétendu Louis XII, sous la figure de Mars, ainsi que le jeune homme de profil à gauche, placés tous trois à l'École des Beaux-Arts, sont des œuvres bien plus remarquables et tout à fait dignes de l'attention des artistes et des historiens. Ils appartiennent au musée du Louvre et ne sauraient être plus longtemps distraits, hors des collections nationales, de la destination à laquelle ils ont été affectés régulièrement par les pouvoirs publics. Si le musée central de la France n'est plus désormais en état de lutter, pour des acquisitions nouvelles, sur le marché contemporain avec la concurrence étrangère, au moins convient-il qu'on lui assure la possession des monuments dont, par hasard, le Louvre est propriétaire.

LOUIS COURAJOD.

(La suite prochainement.)



EXPOSITIONS DIVERSES A PARIS

M. MUNKACSY ET M. PAUL BAUDRY[1]



Je ne sais si je me trompe, mais en revenant, hier, de voir le *Christ au prétoire* et le *Christ au Calvaire* de M. Munkacsy, je regrettais pour lui qu'il eût choisi cette façon de les présenter au public. L'impression que l'on en reçoit dès le premier abord n'est pas franche : quand on entre dans la galerie dont ces deux grandes toiles occupent les extrémités, et où le visiteur, tenu dans la pénombre, les voit apparaître sous une lumière si savamment disposée, l'esprit hésite et est mis malgré lui en défiance; on sait bien que ce n'est pas dans une chapelle que l'on vient d'entrer, mais on se demande si ce n'est pas dans un diorama; on sent là plus d'artifice qu'il ne sied à des œuvres d'art. Ce n'est pas que je pense à me plaindre de voir figurer le Christ dans des tableaux qui ne sont pas des tableaux de sainteté. Que nos artistes contemporains s'efforcent de renouveler des sujets mille fois reproduits, de les soustraire aux conventions d'une école épuisée, de les faire rentrer dans l'histoire : une telle entreprise est légitime, elle est utile, elle est belle, elle finira certainement par porter ses fruits; les illustrateurs laïques de l'Évangile ont longtemps encore à dessiner et à peindre, avant d'avoir pleinement appris à nos imaginations et à nos regards tout ce qu'il contient d'humaine et saisissante vérité.

1. Galeries de MM. Sedelmeyer et Georges Petit.

Mais il ne suffit pas, pour cela, de choisir des modèles qui soient de race juive, ni de les revêtir de costumes orientaux; il ne suffit pas de donner aux divers personnages une vie et une réalité quelconques : il s'agit de retrouver et de donner à chacun d'eux la vie, la réalité qui a dû être la sienne, et c'est à quoi M. Munkacsy ne me semble pas avoir réussi comme on le voudrait. Autant son Pilate est excellent, autant son Christ me déconcerte. Voilà bien le magistrat romain tel que son nom seul l'évoquait en nous, sérieux et ennuyé, sans passion contre l'accusé, mais non sans quelque dédain, pesant en silence ce qu'il doit à la justice, ce qu'il doit à l'Empire, ce qu'il doit à ses propres intérêts près de l'empereur. Mais celui qui vient d'être amené devant Pilate, est-ce vraiment Jésus-Christ? Libre à vous de ne pas faire transparaître à travers ses traits le Dieu méconnu : il fallait du moins nous montrer un homme dont la figure pût être transposée sans fausse note à tel ou tel autre moment de son histoire, au lieu de ce profil de nihiliste déguisé, de qui il est impossible que les lèvres aient jamais laissé tomber une seule des béatitudes du sermon sur la montagne. De même, quand vous nous représentez le Calvaire, nous vous dispensons bien volontiers de suspendre dans les nuages des anges ravis d'extase et de douleur, ou de mêler une auréole aux épines qui ceignent le front du grand crucifié; mais puisque vous vous êtes souvenu qu'il y avait, ce jour-là, trois croix sur le Calvaire, il ne fallait pas oublier que chacune d'elles a son rôle et sa physionomie à part. L'une est à droite, du côté des brebis, l'autre est à gauche, du côté des boucs; c'est doctrinal, mais c'est trop obscur. Comment se peut-il que l'un des deux brigands ne nous dise pas autrement qu'il est assuré d'être, le soir même, en paradis? pourquoi ne le voyons-nous pas mourir, priant et remerciant encore du regard? Encore une fois, il n'est question ici ni de classique, ni de surnaturel, ni de traditions d'école, ni d'orthodoxie d'Église, mais seulement de ceci : le bon larron fait partie du sujet, et tout de suite, sans doute possible, par les figures mêmes, nous avons besoin de distinguer lequel des deux est le bon. Avec la rare habileté de pinceau que M. Munkacsy possède, lui en aurait-il donc beaucoup coûté de marquer nettement ses personnages du caractère qui appartient à chacun d'eux? Tous ceux qui se rappellent, comme je le fais, son tableau du condamné à mort exposé avant le supplice, savent bien qu'il était homme à mettre, dans un drame poignant, autant d'unité que de mouvement, autant d'expression que de couleur. Aujourd'hui, j'ai peur qu'il n'ait trop compté sur le pittoresque du spectacle et le prestige de la mise en scène, pour nous donner l'illusion d'avoir assisté à la crise du drame évangélique et à son dénouement.

Il n'en va pas de même du nouveau tableau de M. Paul Baudry : il vient de nous donner une vision de l'Amour et de Psyché, faite à souhait pour le contentement de l'esprit comme pour le plaisir des yeux. Déjà, dans un beau plafond circulaire exposé il y a deux ans, M. Baudry avait peint ce groupe gracieux; mais alors il l'avait représenté au banquet nuptial, entouré des dieux et des déesses les plus mal mariés que l'on con-



ÉTUDE DE M. BAUDRY POUR LA FIGURE DE PSYCHÉ.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

naisse : Junon et Jupiter, Mars entre Vénus et Vulcain, Pluton endormi et Proserpine dépitée, quel voisinage et quels présages pour le jeune couple d'époux divins ! Et même, juste en face d'eux, se dressait un autre Amour, un petit Amour, le plus impertinent des frères cadets de Cupidon, un futur Lucien de l'Olympe, se préparant à raconter plus tard cet épisode de l'assemblée des Dieux, et toisant de bas en haut les nouveaux mariés qui s'absorbent vainement l'un dans l'autre. C'était une traduction charmante de la fin du récit d'Apulée ou, si vous le voulez, du récit que notre bon et malin La Fontaine a récrit à peu près dans le même esprit. L'ironie légère qui circule ainsi à travers cette grande composi-

tion décorative l'empêche de sentir l'école, la rend nouvelle, même après les fresques de la Farnésine, et très spirituellement propre à orner un palais mondain d'aujourd'hui. Et cependant, je lui préfère cent fois encore la nouvelle version de la fable antique que M. Baudry nous propose maintenant. Il lui a suffi de dégager Éros et Psyché de cet Olympe plein de scandales; au petit Amour sceptique qui les guettait tout à l'heure il n'a eu qu'à en substituer un autre, relégué dans un coin, ne levant pas les yeux sur eux, gravement attentif à attiser un brasier qui tiendra toujours brûlante et pure la flèche unique dont ils ont été tous deux frappés; Diane seule apparaît derrière eux, ou plutôt, non pas Diane elle-même, mais l'orbe plein et lointain de son astre d'argent; ce n'est guère, et tout est changé. En rendant les deux époux à leur tête-à-tête ainsi illuminé, M. Baudry est remonté d'instinct et sans effort jusqu'au symbole grec, tel qu'on le retrouve, deux siècles au moins avant notre ère, dans les monuments figurés, tel qu'il est sorti tout entier d'un double sens contenu dans le nom même de Psyché. Psyché, c'était le nom de l'âme, en grec, et en même temps celui de ces petits papillons de nuit qui volent éperdûment vers la flamme : en fallait-il davantage aux Grecs, dont le génie plastique ne pouvait se passer de donner à tout des contours, pour incarner l'âme en une figurine humaine avec des ailes de papillon? Et à quelle autre flamme que celle de l'amour Psyché, une fois née de ce poétique jeu de mots, pouvait-elle aller se brûler? Nous ne sommes pas là en présence d'un mythe primitif comme les fables des Olympiens; nous sommes encore bien loin du conte de fées tel qu'Apulée le déroulera et le brodera; nous avons encore moins affaire aux interprétations philosophiques ou mystiques des disciples de Platon ou des chrétiens : nous voyons seulement comment, même à une époque tardive et réfléchie, l'imagination grecque était demeurée capable d'exprimer ce qui se passe en nous sous des formes qui parlent aux yeux; le symbole était alors tout psychologique, tout humain, bien plus simple et plus délicat qu'il n'est devenu par la suite. Sans aventures comme sans commentaires, Éros et Psyché n'avaient qu'à se montrer embrassés; on avait devant soi ce bonheur éternel qui ne saurait être acheté par trop d'épreuves et qui est le rêve de toutes les vraies amours.

Tels nous les retrouvons aujourd'hui, grâce à M. Baudry, dans sa toile nouvelle, où la Psyché surtout me paraît une des plus heureuses créations de son pinceau. Je suis allé revoir celle de Gérard : elle ne dit rien, elle a les yeux baissés, elle a l'air de chercher dans l'herbe une pâquerette à effeuiller, elle va se laisser prendre un baiser au front, en manière de première cérémonie, par un fiancé que ses parents viennent de



ÉTUDE POUR UNE DES FIGURES DE « PSYCHÉ ET L'AMOUR », PAR M. PAUL BAUDRY.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

lui présenter. Celle de M. Baudry n'est pas moins chaste, car sous les voiles blancs qui l'enveloppent, on peut la regarder comme une femme ou comme une âme; mais, âme ou femme, elle est à coup sûr la plus éprise qui fût jamais. Elle n'est, de la tête aux pieds, qu'un baiser, comme on le disait jadis du Paolo de M. Ingres auprès de Francesca de Rimini : seulement, on disait cela de Paolo pour l'excuser d'avoir le cou deux fois trop long, et notre Psyché n'a besoin d'aucune excuse pareille. M. Baudry a aussi très bien maintenu entre l'Amour et elle, entre leurs types et leurs expressions, la différence qu'il fallait : sa Psyché n'est point déesse de naissance; elle n'est qu'une mortelle d'hier, destinée à ne plus vieillir et à ne pas mourir, et dans l'élan qui la porte vers les lèvres de son amant céleste, on sent qu'elle ne se tient point pour son égale; elle aspire à lui avec une sorte d'humaine et humble extase dont le charme n'a jamais été mieux rendu. Que si Apulée et La Fontaine ne l'ont pas entendue tout à fait ainsi, c'est bien avec ce juste mélange de passion et de candeur, de soumission et de familiarité que Molière l'avait conçue, et que Corneille l'a fait parler. « A peine je vous vois », dit elle dans la première scène où nos deux poètes ont amené l'Amour auprès d'elle,

A peine je vous vois, que mes frayeurs cessées
Laissent évanouir l'image du trépas,
Et que je sens couler dans mes veines glacées
Un je ne sais quel feu que je ne connais pas...
Je ne sais ce que c'est, mais je sais qu'il me charme,
Que je n'en conçois pas d'alarme;
Plus j'ai les yeux sur vous, plus je m'en sens charmer :
Tout ce que j'ai senti n'agissait point de même,
Et je dirais que je vous aime,
Seigneur, si je savais ce que c'est que d'aimer.
Ne les détournez pas, ces yeux qui m'empoisonnent,
Ces yeux tendres, ces yeux perçants, mais amoureux,
Qui semblent partager le trouble qu'ils me donnent!
Hélas! plus ils sont dangereux,
Plus je me plais à m'attacher sur eux...
Vous soupirez, Seigneur, ainsi que je soupire,
Vos sens comme les miens paraissent interdits;
C'est à moi de m'en taire, à vous de me le dire,
Et cependant c'est moi qui vous le dis.

Ces beaux vers, écrits par Corneille sur le libretto que Molière avait tracé, sont le langage même que l'on croit entendre en regardant la Psyché de M. Baudry; je ne pense pas que l'on puisse imaginer une autre Psyché pour les dire. Ils sont assez Grecs pour elle, elle est assez

Française pour eux, car elle est à la fois très antique et très moderne, et plus on étudie la nouvelle œuvre de M. Baudry, plus on se demande par quel pont aérien un Parisien de nos jours a pu passer pour aller, par delà vingt siècles, puiser à la source même cette gorgée d'eau fraî-



ÉTUDE D'ENFANT POUR « PSYCHÉ ET L'AMOUR », PAR M. PAUL BAUDRY.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

che et nous la rapporter dans une coupe de sa façon, si propre à nous mettre en goût. Une telle complexité est bien, pourtant, le trait distinctif du talent de M. Baudry et comme sa signature à chaque page. Il est trop personnel pour n'être pas très contemporain, l'œil ouvert aux aspects et aux physionomies de notre vie actuelle, aux tendances et aux essais de notre art; mais en même temps il est toujours préoccupé de la date

même de son sujet et du style qui lui convient; voyageur et chercheur dans le passé comme dans le présent, il excelle à nous dépayser avec lui, à nous entraîner vers des points de vue inattendus d'où nos regards plongent aussi loin qu'il veut. Un seul souci me reste : cette coloration légère et fine, qui va si bien à l'Amour, à Psyché, à tout ce qui les entoure, ces transparences qui les mettent visiblement dans le ciel, ne semblent-elles pas, depuis quelques années, devenir une habitude favorite du pinceau de M. Baudry? Ne court-il pas le risque d'en abuser, à force d'y avoir réussi? N'y renoncera-t-il pas, par exemple, s'il nous donne enfin la Jeanne d'Arc dès longtemps promise? M. Baudry est assez noblement inquiet de se renouveler et de se surpasser sans cesse, pour que ses admirateurs ne craignent pas de l'avertir, ni de s'en fier ensuite à lui.

GUILLAUME GUIZOT.





ARTISTES CONTEMPORAINS

M. FÉLIX BRACQUEMOND

PEINTRE GRAVEUR [1]

(DEUXIÈME ARTICLE.)

II.

Les premiers essais de gravure à l'eau-forte de M. Félix Bracquemond remontent à l'année 1849; il venait d'entrer dans l'atelier de peinture de M. Joseph Guichard qui, le voyant enclin à dessiner à la plume plutôt qu'au crayon, lui donna le conseil de s'exercer sur le cuivre. Le jeune artiste ne se le fit pas dire deux fois; il acheta le tome de l'*Encyclopédie* où Diderot a traité de l'eau-forte et y apprit rapidement le gros de la technique; un ouvrier de l'imprimerie Chardon compléta cette éducation sommaire en lui développant l'art de la morsure. Ainsi armé en guerre, il acheta sur les quais des épreuves de gravures et entreprit de les copier; ce fut seulement après quelques mois de cette gymnastique qu'il se sentit les doigts suffisamment assouplis pour n'avoir pas à redouter d'être trahi par eux le jour où il voudrait exprimer sa propre pensée.

Quant aux mille et un *trucs* du métier, il les connut en partie d'un graveur nommé Pichart, et inventa ou retrouva les autres, notamment l'emploi du papier de verre à la façon de Debucourt. On lui doit encore la découverte d'un procédé qui donne des résultats curieux. Comme ce procédé peut rendre de réels services aux peintres et aux amateurs, en raison de sa grande simplicité, il nous semble utile de dire en quoi il consiste; le



1. Voir *Gazette*, 2e période, t. XXIX, p. 420.

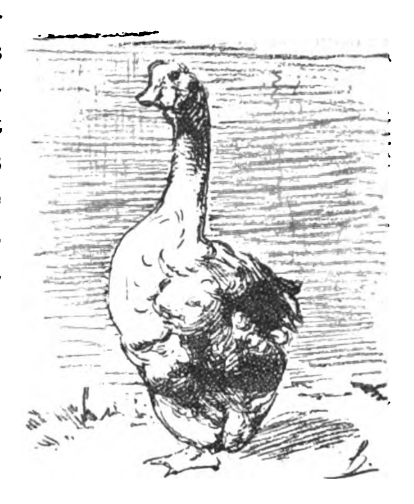
voici en peu de mots. Le graveur dessine à la plume sur le cuivre nu, laisse sécher l'encre et vernit au pinceau toute la surface de la planche. Au bout de quelques instants, on constate que le vernis adhère fortement au métal dans tous les points où il y a contact immédiat; des frictions douces le détachent, au contraire, avec facilité partout où il se trouve superposé à un trait d'encre. Dans ces conditions, la planche est toute disposée pour la gravure; en effet, plongée dans un bain d'acide, elle ne laissera attaquer que les parties dénudées, c'est-à-dire le dessin de l'artiste. On obtient par ce moyen des noirs transparents comme des touches d'aquarelle, mais, par contre, il faut une main singulièrement ferme pour dessiner à l'encre sur une plaque de métal.

Les petits moyens, si ingénieux soient-ils, valent ce que vaut celui qui les emploie; il est bon de les connaître, mais le véritable artiste ne doit y recourir que dans les circonstances où leur application semble rationnelle, c'est-à-dire quand elle indique le chemin le plus court pour atteindre au but esthétique. M. Félix Bracquemond, qui sait tout ce que l'on peut savoir des ressources de l'eau-forte, est peut-être le graveur le plus sobre de notre époque; il dédaigne à ce point les séductions d'outils que certaines de ses planches peuvent sembler un peu brutales et parfois inachevées. Son sentiment devant la nature, franc jusqu'à la rudesse, le porte à mettre au service de ses idées de peintre un langage hardiment expressif et concis; ne lui demandez pas de longs bavardages; dès qu'il a dit ce qu'il avait à dire, il s'arrête court. Cette façon de voir et d'exprimer lui donne un certain air de famille avec les primitifs Flamands, comme l'a judicieusement fait remarquer M. Philippe Burty dans une excellente étude[1].

Je parle là des eaux-fortes originales de M. Bracquemond; quand il grave pour le compte d'un autre, il est tout différent. Alors il s'efface devant son modèle, l'écoute parler et s'efforce de transcrire correctement et fidèlement. Cette abnégation, la qualité la plus précieuse et la plus rare des graveurs-interprètes, jointe à un merveilleux talent d'assimilation et d'écriture, lui a permis de traduire magistralement les maîtres les plus divers : on l'a vu passer du grave au doux, du plaisant au sévère, avec une entière liberté d'esprit et une souplesse de main extraordinaire. Un jour il sera intime et sévère avec Holbein; le lendemain, il ira courir les champs en compagnie de Th. Rousseau, et se laissera prendre au charme des verdures ensoleillées et des eaux qui reflètent le ciel. A-t-il un Delacroix devant les yeux, la fièvre le prend et d'une main furibonde

1. Voir le n° 170 du journal *l'Art* : 1878.

il fouille le cuivre jusqu'à ce qu'il lui ait fait rendre les emportements du pinceau et le brasier des colorations. Avec Gustave Moreau, enfin, sa pointe se fait curieuse, attentive, comme le pinceau d'un miniaturiste ; il ne connaît pas de repos tant qu'il reste un point lumineux à accrocher sur une perle, une auréole à pourvoir de ses rayons. Car c'est le propre de cet impitoyable graveur d'accentuer les défauts comme les qualités de ses modèles; jamais il n'a de complaisance ; tant pis pour eux, s'ils ont leurs faiblesses, elles seront racontées avec une sincérité que la photographie même ne connaît pas. Les peintres n'étant pas édifiés sur leurs défauts et les prenant volontiers pour des qualités, approuvent hautement le respect que M. Bracquemond témoigne à leurs œuvres; comme, de notre côté, nous aimons à retrouver dans une estampe la transcription fidèle de l'œuvre dont elle est inspirée, il est naturel que nous joignions nos suffrages aux leurs.



La première eau-forte de M. Bracquemond est copiée d'une gravure de Boissieu, l'*Anesse et son ânon;* aujourd'hui il en est à un chiffre qu'il nous serait impossible de fixer, puisque le principal intéressé n'en sait rien lui-même. L'important est de retenir parmi ses estampes celles que recherchent plus particulièrement les amateurs et qui ont fait sa réputation. Ce seront, parmi les eaux-fortes originales : le *Battant de porte,* le *Canard,* les *Sarcelles,* le *Loup dans la neige,* la *Volaille plumée,* le *Panier de légumes,* l'*Étang,* les *Mouettes,* certaine *Margot la critique,* enfin, dont nous devrions dire le plus grand mal, si nous avions le moindre sentiment de pudeur. Critiques d'art ou critiques de littérature, nous voici collectivement figurés sous les traits d'une pie borgne perchée sur l'orbe terrestre qu'elle assourdit de ses inutiles clameurs :

La voilà, l'œil fixé sur la voûte éternelle.
Et, parmi les splendeurs dont le monde étincelle,
Envieuse, elle attend pour elle
Un rayon qui ne viendra pas.

Ces vers et d'autres encore accompagnent le portrait de Margot; l'artiste, bien convaincu qu'ils expriment une vérité éternelle, s'est conformé à la tradition en les gravant sur l'airain. Courbons l'échine et, « en

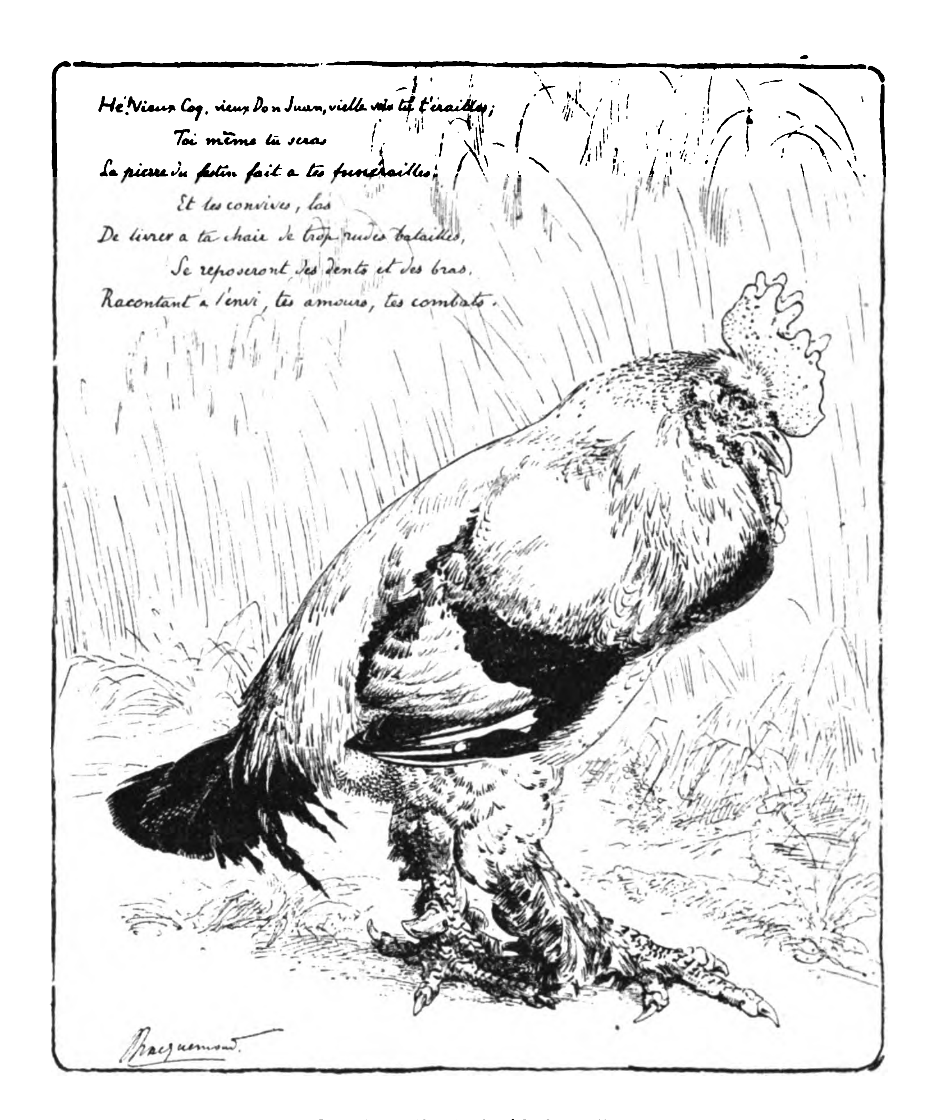
attendant le rayon qui ne viendra pas », poursuivons la critique des œuvres de notre implacable justicier.

On doit à M. F. Bracquemond d'excellents portraits gravés sur cuivre d'après nature : Théophile Gautier, J. Laurens, Daubigny, de Curzon, Léon Cladel, Edmond de Goncourt, Dargenty, le guitariste Bosc, et enfin celui de Méryon, que nous publions comme un exemple frappant de la manière large, hardie, sincère à outrance du dessinateur. Quelle plus vivante effigie pourrait-on tracer de ce brave garçon dont le talent original et si étrangement poétique fut méconnu de ses contemporains, et qui mourut pauvre, laissant derrière lui un œuvre de graveur que les délicats du monde entier se disputent aujourd'hui ! Méryon, timide, inconscient de sa force, se croyait incapable de fixer son rêve; il disait à M. Burty : « Je ne sais pas graver... Bracquemond, voilà un maître-graveur ! » Méryon se jugeait mal, mais il voyait bien le mérite des autres; son portrait confirme l'opinion qu'il avait de M. Bracquemond ; c'est bien là un ouvrage de maître-graveur.

Nous le répétons, quand M. Bracquemond n'a d'autre sentiment à traduire que son sentiment propre, quand il grave pour lui, il se montre généralement peu soucieux de charmer le regard par la finesse des tailles ou la suavité des colorations ; il se sert de la pointe comme un peintre du crayon, sans autre ambition que de fixer une impression ressentie devant la nature, de noter une forme caractéristique ou un jet de lumière. Il lui est arrivé cependant de se laisser tenter par cet art exquis de l'eau-forte, de l'aimer pour lui-même et de célébrer ses merveilleuses ressources ; il avait au Salon, en 1882, un *Coq* superbe qui a fait l'admiration des aquafortistes les plus expérimentés. Le croquis à la plume que nous publions ne peut donner une idée de l'éclat extraordinaire de cette gravure ; on peut la rapprocher des plus belles planches de Jules Jacquemart; elle en a toute l'intensité optique et le travail, souple et varié à l'infini, dénote une sûreté magistrale.

Voilà pour le peintre-graveur; nous en avons assez dit pour expliquer la faveur exceptionnelle qui s'attache à ses moindres estampes originales. Il nous reste à examiner la partie de son œuvre où son nom se trouve accolé à celui d'un collaborateur; ce sera un peintre le plus souvent. On a vu avec quelle facilité ce fier tempérament sait se plier au respect du tempérament des autres, au point de tout accepter, de tout traduire, leurs beautés et leurs faiblesses, sans jamais être tenté de se substituer à eux pour les faire valoir. C'est la raison de l'estime dont il jouit auprès des peintres, et l'on sait que ceux-ci n'ont généralement pas des tendresses excessives pour les graveurs.

De ses travaux, nous nous bornerons à signaler ceux dont le mérite particulier nous semble le plus apte à mettre en relief les rares facultés



COQ, PAR M. F. BRACQUEMOND.

(Dessin de l'artiste d'après son eau-forte.)

de M. F. Bracquemond. On connaît l'imposante interprétation qu'il a faite de l'*Érasme* d'Holbein. Cette gravure, dont les belles épreuves sont introuvables aujourd'hui, a eu cette singulière fortune d'être refusée au Salon de 1861, en compagnie d'une autre planche de l'artiste d'après le

Tournoi[1] de Rubens. Il ne faut pas rire trop fort, les partisans de la gravure en losanges pourraient nous entendre ; l'art de leur choix est mort, il est vrai, mais eux n'ont pas sensiblement perdu de leur influence. Et puis, M. Bracquemond est depuis longtemps consolé de cette petite mésaventure : Rousseau, Delacroix, Millet, Corot et bien d'autres l'ont éprouvée, et cela ne les a pas empêchés de faire leur chemin dans le monde.

Un beau projet, d'après la *Source* d'Ingres, n'a pas eu de suite; jamais le maître ne voulut consentir à jeter les yeux sur une épreuve d'essai que le graveur lui avait envoyée; s'il l'eût vue, peut-être se fût-il attendri, et nous aurions deux bonnes gravures de son chef-d'œuvre au lieu d'une, la planche charmante dont Léopold Flameng a enrichi la *Gazette;* mais M. Ingres réservait toutes ses faveurs pour M. Calamatta.

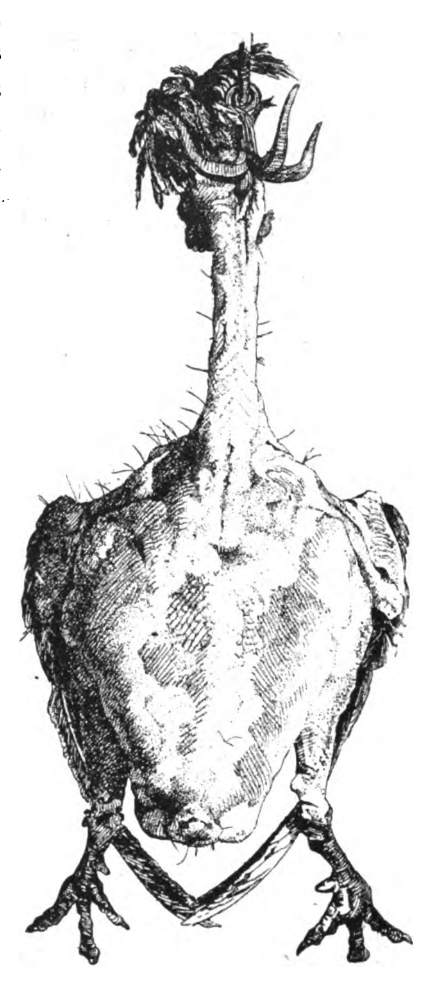
La revue où nous écrivons a souvent fait appel au talent de M. Bracquemond. Sans compter le *Chemin de halage au Bas-Meudon,* une vision rembranesque, publiée dans la première partie de cette étude, la collection de la *Gazette* peut montrer de lui onze gravures hors texte qui comptent parmi nos meilleures. En voici les titres par ordre chronologique de publication :

Saint Basile, d'après Herrera le Vieux. *Gazette des Beaux-Arts,* 1859, t. III.
Don Quichotte, d'après Goya ; 1860, t. VII.
Portrait de Corot ; 1861, t. XI.
Le Lac, d'après Corot ; 1861, t. X.
Portrait de Femme, d'après un dessin d'Ingres ; 1867, t. XXII.
Monument funéraire, d'après le sculpteur Bartholdi ; 1867, t. XXIII.
Ferme sur les bords de l'Oise, d'après Th. Rousseau ; 1868, t. XXIV.
La Récolte des pommes de terre, d'après J. Breton ; 1868, t. XXV.
Vaches au bord de la rivière, d'après Cuyp ; 1869, t. Ier, 2e période.
Habitation rustique, d'après Adrien Ostade ; 1869, t. Ier, 2e période.
La Mort de Poussin, d'après Granet ; 1870, t. III, 2e période.

Toutes ces planches sont intéressantes à des titres divers ; ce serait trop peu dire de certaines, celles d'après Ingres, Th. Rousseau et A. Ostade, par exemple, qui accusent si bien, dans leur dissemblance, le talent robuste et le savoir du graveur. Comment ne pas admirer la souplesse avec laquelle il transcrit la pensée de ces maîtres divers, et la dignité de son dessin qui, même au service des autres, n'abdique rien de sa fierté ?

1. L'*Érasme* et le *Tournoi* sont à la chalcographie du Louvre.

Avant d'arriver aux planches de grande dimension que M. Bracquemond a gravées dans ces dernières années, nous avons encore à signaler dans son œuvre diverses eaux-fortes d'après des dessins de Bida, pour les *Évangiles* édités par Hachette; la *Promenade vénitienne,* d'après Bonington; la *Servante,* d'après Leys; seize compositions originales pour une édition de Rabelais dont nous avons parlé précédemment; une quantité d'*Ex libris;* des fleurs enfin et des animaux de basse-cour gravés pêle-mêle sur les mêmes cuivres, et dont les épreuves découpées ont servi à la décoration de pièces de porcelaine; mais ceci revient à M. Bracquemond céramiste, dont il sera question plus loin.



Les Salons les plus récents nous ont montré le graveur dans le complet épanouissement de son talent. En 1881, il exposait, avec le portrait de M. *Edmond de Goncourt,* une grande eau-forte d'après la célèbre esquisse d'Eugène Delacroix où est représentée la *Séance de la Convention du 20 mai présidée par Boissy d'Anglas :* la gravure vaut le tableau; toute la furie du pinceau de Delacroix s'y retrouve, et le drame semble même plus émouvant dans ce cadre monochrome où le noir se substitue aux éclatantes colorations du maître.

Au Salon de 1882, on a vu la planche d'après Th. Rousseau, le *Soir*, et deux eaux-fortes originales, les *Ébats de canards* et ce fameux *Coq* dont nous avons dit quelques mots.

En 1883, M. Bracquemond avait envoyé une gravure d'après Millet, *Labor,* autrement dit « le Paysan à la houe »; cette sombre et poétique image de l'éternel esclavage de l'homme parlait assez haut d'elle-même sans qu'il fût nécessaire de l'affubler d'un titre en latin. Cette année, enfin, il expose la *La leçon de tricot,* d'après Millet, et une éblouissante

eau-forte de très grande dimension, d'après le *David* de M. Gustave Moreau.

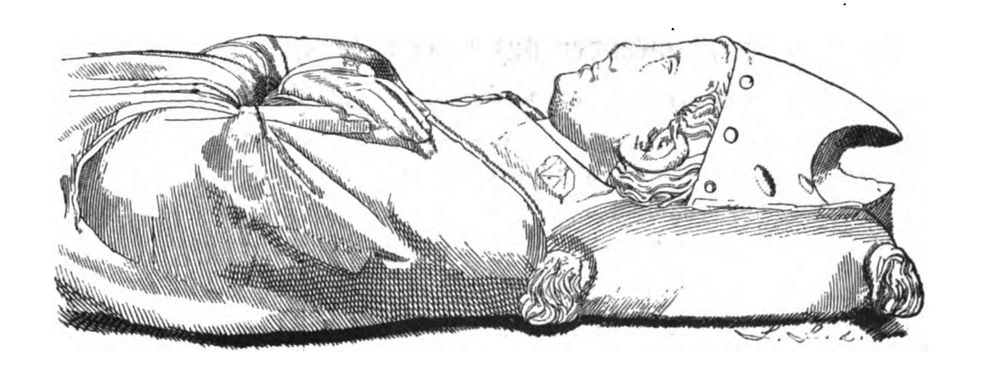
On connaît déjà notre sentiment au sujet du dernier ouvrage de M. F. Bracquemond; nous ne croyons pas qu'il soit possible de pousser plus loin l'exactitude dans le rendu d'une œuvre peinte, en restant absolument maître sur le terrain de la gravure. Mener à la poursuite d'un rêve écrit au pinceau un art aussi dissemblable de facture et de physionomie est une besogne au-dessus des forces de la plupart des graveurs, si habiles qu'ils soient. M. Bracquemond l'a accomplie avec une aisance prodigieuse qui a étonné les plus confiants de ses amis. Le plus surpris de tous a été M. Gustave Moreau; cet artiste rare et précieux, dont les œuvres sont pétries de grâces exquises et de faiblesses charmantes, avait quelque raison de croire que le demi-deuil de la gravure ne siérait guère à leur genre de beauté; il n'en est rien; le *David* ravit d'aise, sous son nouveau costume, tous ceux qu'il avait conquis auparavant; le nombre de ses admirateurs a même grossi, car il s'est accru de la foule des admirateurs du talent de M. Bracquemond.

Nous terminions notre premier article en exprimant le vœu que le jury du Salon récompensât de la médaille d'honneur l'auteur de cet ouvrage superbe; nous sommes heureux d'apprendre que M. Bracquemond vient de recevoir de ses confrères la distinction due à son mérite.

ALFRED DE LOSTALOT.

(La fin prochainement.)





LES SCULPTEURS FRANÇAIS DE LA RENAISSANCE

MICHEL COLOMBE[1]

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE)

UTRE le tombeau de son père, la reine Anne avait commandé pour l'église des Carmes un magnifique retable dont l'exécution fut interrompue par la mort de Michel Colombe. C'est au moins ce que fait présumer le document qui nous en a laissé la description[2]. Il y est dit qu'en 1534, sur l'ordre de François Ier, des hommes compétents, parmi lesquels nous voyons figurer « Jehan des Marais, maistre tailleur de ymaiges, Jehan Morel, maistre maczon du chasteau de Nantes, Jehan Tuffereau et Jehan de la Noë, maistres maczons », furent chargés d'aviser aux moyens de parachever l'ouvrage. Le maître n'avait sculpté aux côtés de la croix qui occupait le centre de la composition que les deux « ymaiges » de saint François et de sainte Marguerite ; il s'agissait d'en ajouter trois autres reconnues indispensables, nous voulons dire « Nostre Dame, sainct Jehan et saincte Magdalene ». Quoi qu'il en soit, nous ne sommes pas beaucoup plus avancés à l'heure actuelle, car il ne reste absolument rien de ce retable, qui a disparu comme tant d'autres chefs-d'œuvre dans la tourmente révolutionnaire.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*. 2e période, t. XXIX, p. 406.
2. *Archives de l'art français*, t. Ier, p. 426-431.

A ce sujet il est peut-être bon de rappeler l'erreur dans laquelle tout le monde vivait à Nantes, il y a peu de semaines encore. On était persuadé que, derrière une boiserie de la chapelle Saint-Clair [1], à la cathédrale, on retrouverait intacte, le jour où l'on voudrait s'en donner la peine, une œuvre de Michel Colombe. Car Guépin dans son *Histoire de Nantes* [2] en avait menti lorsqu'il s'était permis d'affirmer que la statue de Guillaume Guéguen, le prélat favori de la reine Anne, volée d'abord en 93, puis brisée et vendue par morceaux plusieurs années après, n'existait plus depuis longtemps [3]. Des vieillards, disait-on, l'avaient vue dans leur jeunesse, c'est-à-dire au début du règne de Louis-Philippe, lorsque la malencontreuse boiserie était encore dans l'atelier de menuiserie d'où elle n'eût jamais dû sortir. Même on répétait que, postérieurement, certains privilégiés, grâce à l'heureuse invention d'un panneau à coulisse, s'étaient trouvés à même de constater que la statue en question avait peu souffert des injures du temps et des hommes.

Quelque rassurantes que parussent ces assertions, elles étaient loin de nous satisfaire. Aussi prîmes-nous la résolution de tenter toutes les démarches possibles pour arriver à voir de nos propres yeux et dans de meilleures conditions que nos devanciers. C'est ce qui eut lieu le 15 décembre 1883, jour où la triste décoration en pseudo-gothique imaginée par nous ne savons quel architecte, enlevée enfin sur une longueur de plusieurs mètres, laissa apparaître en son entier le tombeau de Guillaume Guéguen [4]. A proprement parler, la partie architecturale se présentait dans un état de conservation peu commune. Même nous avions la surprise de contempler, sur les côtés, des colonnes semi-hexagonales, chargées d'arabesques du travail le plus fin, qui ne figurent pas dans le dessin hâtivement fait par Gaignères [5]. La perte des écussons semés un peu partout et la mutilation de la frise supérieure se trouvaient donc ainsi largement compensées [6]. Quant à l'inscription sur lame de cuivre

1. Autrefois chapelle de la Madeleine.

2. 2e édition, 1839, p. 185.

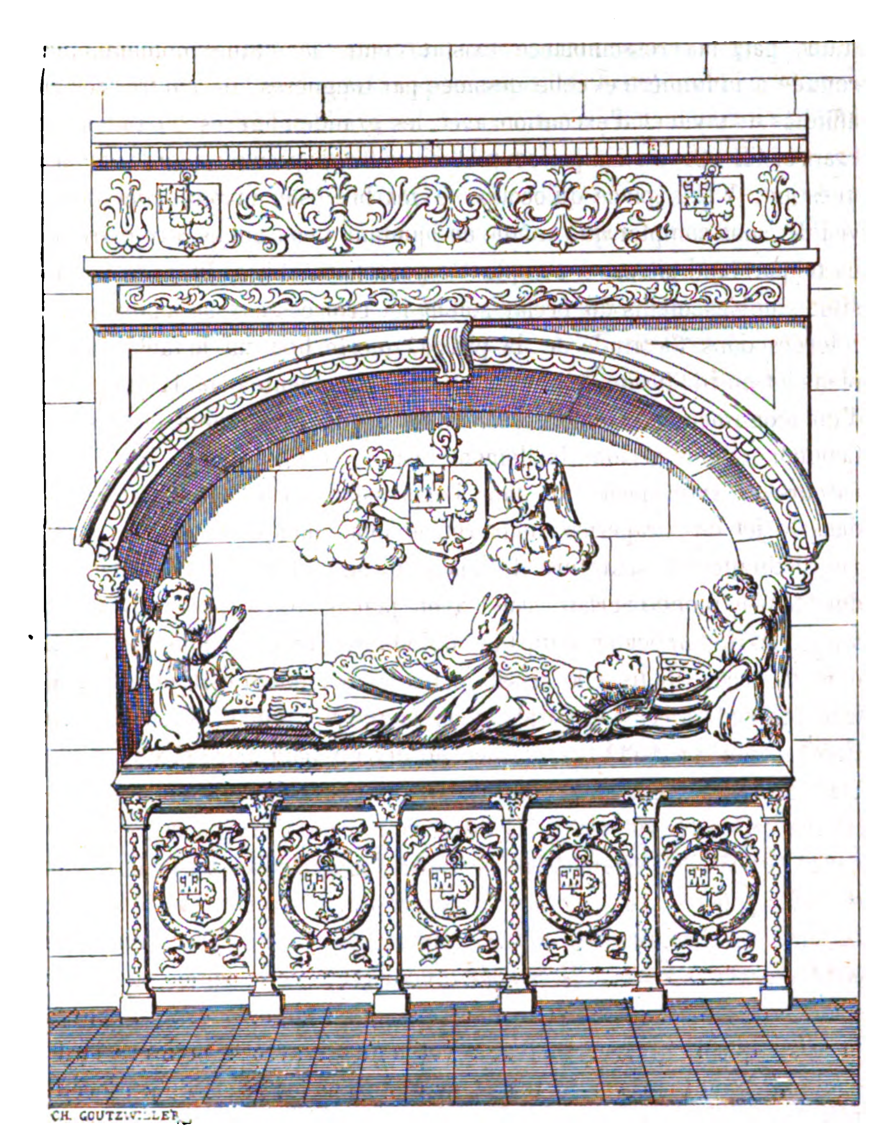
3. Dans une lettre de Michelle de Saubonne, dame d'honneur de la reine Anne, il est recommandé de « fere fere payement des soisente quatre escuz souleil, deuz de la sepulture messire Guillaume Gueguen à Michel Coulombe de Tours, qui ne sont encores paiez ». Cette lettre est de 1509 ou 1510. B. Fillon, *Documents*, etc., p. 18.

4. Nous avons grandement été aidé dans la circonstance par M. Gabriel Révérend, jeune architecte de Nantes, et M. l'abbé Bruneau, custode de la cathédrale. Qu'ils reçoivent ici, l'un et l'autre, tous nos remerciements.

5. Bibliothèque nationale, *Cabinet des estampes*, vol. VIII, folio 163.

6. Guillaume Guéguen portait : *d'argent à un arbre de sinople, au franc quartier d'hermines chargé de deux haches adossées de sinople.*

rapportée par Fournier dans l'ouvrage cité en commençant[1], il va sans dire qu'elle avait disparu la première; sa place seulement se faisait



TOMBEAU DE GUILLAUME GUÉGUEN, A NANTES.

(D'après un dessin de Gaignères.)

remarquer au fond de l'enfeu par une série de trous encore nantis de crampons en fer.

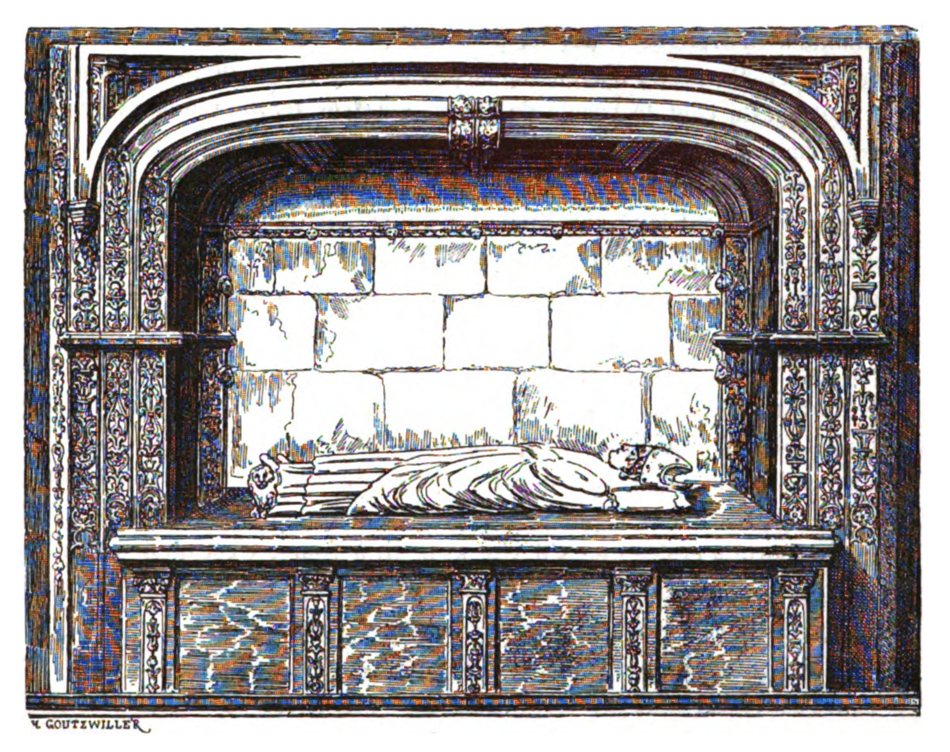
1. *Histoire lapidaire de la ville de Nantes*, t. II.

Mais, en définitive, tout cela importait peu, car jamais on n'avait prétendu que Colombe, sortant de ses habitudes, se fût chargé d'un travail relativement secondaire. Ce qu'il fallait constater, c'était donc, d'une part, la ressemblance existant entre la statue momentanément rendue à la lumière et celle dessinée par Gaignères, de l'autre, certaines affinités de style et d'exécution avec les grandes figures du tombeau de François II. Or un simple coup d'œil suffisait presque pour trancher la question. Vu la place qu'occupe le marbre, son manque de relief est visible, sans compter que même en ajoutant deux anges aux extrémités, on ne parviendrait pas à remplir l'espace laissé libre. Puis, est-il admissible que les mains du prélat soient ici croisées sur sa poitrine et là relevées dans l'attitude de la prière, que le lion sur lequel repose ses pieds ait pu indifféremment être négligé? L'infidélité dans la reproduction d'un monument ne saurait, quoi qu'on en dise, être poussée aussi loin. Cependant nous serions facilement disposé à tout rejeter sur le dessinateur du XVIIe siècle, si, dans l'expression du visage aussi bien que dans le jet des draperies, nous retrouvions quelques-unes des qualités qui distinguent la sculpture de Colombe. Mais il n'en est rien; la statue dont tout le monde parlait, sans l'avoir jamais vue, semble plus ancienne que celles du tombeau voisin, bien qu'elle soit, croyons-nous, de vingt ans plus moderne. Jadis elle faisait partie d'un monument élevé, dans le transept sud de la cathédrale, à un autre évêque de Nantes, François Hamon, mort en 1532. Ce dernier fut détruit pour faire place à celui de François II et, comme l'enfeu de Guillaume Guéguen était vide, on trouva bon de le remplir de la manière que nous indiquons.

Si la statue qui vient de nous attarder longtemps est à jamais perdue, du moins possédons-nous l'admirable bas-relief exécuté en 1508 pour la chapelle du château de Gaillon[1]. Naturellement le sujet représenté est *Saint Georges terrassant le Dragon* et, dans cette composition pittoresque, le talent de Michel Colombe se montre à nous sous un jour tout nouveau. On dirait que le grand sculpteur a voulu lutter avec la peinture et il ne recule ni devant la diversité des plans ni devant les effets de perspective. Mais ce défaut que nous devons signaler, en nous plaçant au point de vue strict des règles de l'art, est heureusement racheté par des beautés de premier ordre. Rien d'admirable comme le saint, sous son accoutrement guerrier, chargeant intrépidement le dragon qui s'est levé sur ses pattes de derrière pour prendre l'offensive. Quant à la jeune fille, qui prie à l'écart pour son libérateur, elle est aussi remarquable par l'élégance de son maintien que par la suavité de sa physionomie.

1. A. Deville, *Comptes des dépenses du château de Gaillon*, p. 419.

Après le cardinal d'Amboise, c'est Marguerite d'Autriche que nous voyons recourir au talent de Colombe. Seulement les renseignements que l'on possède sur l'une des œuvres commandées par cette princesse sont tellement incomplets que l'on ne sait pas trop s'il s'agit d'un médaillon ou d'un buste[1]. Quant au tombeau de Philibert le Beau, notre grand sculpteur n'en fit jamais qu'un projet « en petit volume, selon le pour-



ÉTAT ACTUEL DU TOMBEAU DE GUILLAUME GUÉGUEN, A NANTES.

traict et très belle ordonnance de maistre Jehan Perréal de Paris, paintre et varlet de chambre ordinaire du roy[2] ». Ce dernier, qui se mêlait de tout, ne tarda pas à tomber en disgrâce, et un beau jour on vit arriver des Flandres un « maître-maçon » nommé Van Boghen, à qui Marguerite avait confié, en même temps que la direction des travaux de l'église de Brou, celle du mausolée de son époux. Le coup, sans doute, fut sensible à Michel Colombe, qui se trouvait également mis de côté, bien qu'il n'eût rien fait pour cela. Du moins nous supposons que le grand sculpteur était encore vivant lorsque se passèrent les événements dont il vient d'être

1. B. Fillon, *Documents*, etc., p. 19.
2. Leglay, *Analectes historiques*, loc. cit.

question[1]. L'époque de sa mort, sur laquelle nous ne possédons pas de renseignements certains, est généralement fixée aux derniers mois de l'année 1512. Il avait alors plus de quatre-vingts ans.

Michel Colombe ne laissa point d'enfants, quoiqu'on ait voulu prouver le contraire[2]. François Colombe, dont-il est souvent question dans les comptes, était bien certainement son neveu et non son fils. Quant à Philippe, Marthe, Jehan et Robert, ils doivent être regardés comme les enfants d'un frère de François, par conséquent, comme les petits-neveux de Michel. Du reste, n'avons-nous pas le témoignage de Brèche qui dit, en parlant du chef de l'école de Tours, « *cælebs totam vitam egit* ». La question est donc tranchée depuis longtemps.

Et maintenant, après tout ce qui précède, faut-il encore revenir sur le rôle important joué par Michel Colombe dans le développement de la sculpture en France? Ce n'est pas lui qui le premier a rompu avec le moyen âge et l'honneur, suivant nous, en revient à Claux Sluter. Mais la tentative du maître flamand était demeurée sans enseignement pour ses successeurs. L'héritage qu'ils avaient recueilli, loin de prospérer entre leurs mains, tendait plutôt à diminuer d'importance. Aussi, nous le répétons, Colombe eut-il plus à apprendre de la vue des merveilles exécutées un demi-siècle auparavant que des leçons de tous les tailleurs d'images réunis alors dans la capitale des ducs de Bourgogne. Ne serait-on pas même porté à croire que s'il vint s'établir à Tours, c'est qu'il voulait se soustraire à certaines influences d'atelier. Dans tous les cas, à partir de ce moment, rien n'arrête plus l'essor de son génie.

Les principes qui présidèrent aux plus belles créations de la Renaissance sont mis par lui en œuvre, et si la vie ne succède pas précisément à la mort, du moins une transformation complète est opérée dans la manière de comprendre et d'exécuter. C'est ce qui explique l'immense renommée de Colombe, tour à tour appelé à satisfaire des personnages résidant dans les différentes parties de la France. En outre, grâce à lui, Tours remplaça Dijon comme objet d'attraction pour les jeunes artistes, de sorte que les Juste, par exemple, en venant de ce côté des Alpes, n'avaient pas à hésiter sur le lieu où ils fixeraient leur résidence. L'école si brillamment fondée par un Breton allait continuer à se développer sous des maîtres Italiens qui, si nous en jugeons par le caractère de leur talent, avaient beaucoup appris du grand sculpteur qu'ils étaient appelés à remplacer.

1. Van Boghen arriva à Brou au mois d'octobre 1512.

2. *Nouveaux documents sur Jehan Juste et Michel Colombe,* par le docteur Giraudet, 1877.

LÉON PALUSTRE.

Heliog. Dujardin

SAINT-GEORGES TERRASSANT LE DRAGON
(Bas relief de Michel Colombe, au Musée du Louvre)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. Eudes

CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

EXPOSITIONS DE LA ROYAL ACADEMY
ET DE LA GROSVENOR GALLERY



RISES ensemble, les expositions de la Royal Academy et de la Grosvenor Gallery donnent, cette année, une idée très exacte de la situation de l'art en Angleterre. Elles sont, à ce point de vue, supérieures aux expositions des années précédentes. L'exposition de la Royal Academy est surtout beaucoup plus complète et plus *représentative* que celle de l'année dernière. A la Royal Academy, les académiciens les plus en vue, Sir Frederick Leighton, MM. Millais, Alma-Tadema ont envoyé des œuvres de grandes dimensions, qui dénotent de leur part de véritables efforts. Puis, tant à la Grosvenor Gallery qu'à la Royal Academy, des artistes originaux et inventeurs, MM. Burne Jones, Albert Moore et Whistler envoient chacun un tableau, peut-être supérieur à tout ce qu'ils avaient encore montré. Trois tableaux réussis, c'est beaucoup dans une année, et il faut se déclarer satisfait.

M. Albert Moore est un délicat. Ce qui lui manque du côté de la force, du grand jet, est compensé par le charme, le goût et la recherche d'effets raffinés. Sans être un élève ou un imitateur direct, il a été influencé, à ses débuts, par les combinaisons de coloris de M. Whistler. Ce sont donc des harmonies de couleur et de tons qui, dans chaque œuvre de M. Moore, constituent avant tout le sujet et sont la raison d'être du tableau. Les personnages, les accessoires et les détails n'ont pris exis-

tence qu'après que l'arrangement du coloris avait été trouvé. A ce point de vue, M. Moore invente, compose et combine en peintre, en artiste renfermé dans son domaine propre, sans autres intentions que des intentions picturales. Puisqu'elles sont surtout des morceaux de peinture, les œuvres de M. Moore ne sont naturellement goûtées que par une minorité de délicats; elles ne sollicitent donc point l'attention de la foule et leur auteur n'a encore pu parvenir à se tirer de la pénombre. *La Lecture à haute voix* qu'il expose cette année à la Royal Academy est, comme dimensions, un tableau important. Comme vivacité et accentuation de coloris, comme fermeté de facture, comme disposition originale des personnages, de toutes les œuvres qu'il a produites jusqu'à ce jour, c'est peut-être la meilleure. M. Moore n'introduit que des femmes dans ses tableaux : des femmes blondes, des Anglaises, mais idéalisées, et dont les formes, plus sculpturales et plus équilibrées que celles de l'Anglaise réelle, empruntent quelque chose au type classique. Du reste, elles ont une allure et un air modernes qui les distinguent absolument de la femme de pure convention du type rebattu des écoles. *La Lecture à haute voix* représente trois femmes drapées d'étoffes d'un rose délicat, que font valoir le gris d'une certaine partie du costume et les arabesques, dont la fantaisie de l'artiste a, sur la muraille, fait un fond au tableau. L'une des femmes, couchée sur un lit, tient un livre ouvert à la main, d'où le titre du tableau; une seconde est à ses pieds; la troisième, assise sur un siège, développe ses draperies dans une pose élégante quoiqu'un peu prétentieuse. Ces trois femmes agissent aussi peu que possible, mais elles sont vivantes et séduisantes; le coloris des étoffes qui les habille et les entoure est clair et délicat. Aussi ce tableau réjouit-il les yeux et repose-t-il agréablement de cette multitude de toiles, où des personnages sans vie et sans mouvement composent toutes sortes de scènes outrées ou prétentieuses, pour attirer quand même l'attention.

Passer de l'art de M. Albert Moore à celui de M. Burne Jones, c'est changer d'hémisphère. L'un est aux antipodes de l'autre. Avec M. Burne Jones nous entrons en plein dans la peinture littéraire; l'artiste est doublé d'un poète, d'un penseur, d'un songeur, que sais-je! son crayon et son pinceau cherchent à donner forme à des visions et à des créations qui n'ont d'existence que dans la cervelle humaine. Les tableaux ont maintenant besoin d'explications écrites, les sujets ne peuvent se passer de commentaires; pour les comprendre, il faut faire connaissance avec de vieilles ballades, avoir lu certains poètes, être ferré sur l'histoire et la légende. M. Burne Jones est issu, par filiation directe, de cette petite école éclose vers 1848, qu'on a appelée pré-raphaélite, et à laquelle Dante-Gabriel

Rossetti, comme poète et comme peintre, a donné sa physionomie caractéristique. Le pré-raphaélisme a engendré, dans un public de dilettanti, de gens raffinés et de femmes sentimentales le mouvement esthétique. Il y a quatre ou cinq ans, l'esthétisme était plein de vie et à son apogée. Alors il influençait le costume, les modes, la décoration et l'ameublement des maisons et se faisait sentir dans mille détails de la vie et des mœurs. Mais son règne a été de courte durée. Comme tout ce qui est artificiel et forcé, il s'est vite épuisé. Dante Rossetti, le véritable initiateur, est mort et M. Oscar Wylde, le type populaire de l' « esthète », s'est marié. M. Burne Jones reste ainsi le dernier représentant d'une forme d'art à peu près épuisée et d'une manière de voir et de sentir en voie de disparaître. Son art mourra avec lui et il n'y aura plus personne pour parcourir le chemin où il est seul aujourd'hui. La petite église des esthètes, repliée sur elle-même, survit cependant, et compense, par la ferveur et l'enthousiasme, la force et le nombre qui lui manquent. M. Burne Jones est l'objet d'une admiration sans bornes de la part d'un groupe de fidèles, recrutés surtout parmi les femmes. La Grosvenor Gallery, où il expose ses œuvres, est une sorte de temple pour les esthètes. Le jour de l'ouverture de l'exposition, tous sont là se pâmant au milieu de la foule. Il est ensuite presque impossible de passer devant les toiles du maître sans en rencontrer quelques-uns, faisant une sorte de faction et attendant les visiteurs pour les convertir. Je suis personnellement très porté à sympathiser avec le zèle ardent de petits groupes d'hommes luttant pour leurs idées contre l'indifférence ou l'hostilité générale; aussi, quoique l'art des esthètes et de M. Burne Jones soit tout ce qu'il y a de plus opposé à mes prédilections, j'ai toujours ressenti pour eux de la sympathie et les ai étudiés avec un vif intérêt.

Nous voici donc à la Grosvenor Gallery, devant le grand tableau que M. Burne Jones expose cette année et qui, dans la salle principale, occupe la place d'honneur. C'est une toile en hauteur. En bas, au premier plan, un homme en armure, assis, tient une couronne entre ses mains; au milieu, également assise, se trouve une jeune fille pâle, assez peu vêtue d'un costume fantaisiste qui ne suggère en rien la condition à laquelle elle peut appartenir. Deux jeunes gens, à tournure de pages, chantent en haut du tableau. Le chevalier et la jeune fille sont placés dans une sorte de vestibule ou de galerie formée par la balustrade d'une architecture tout aussi extraordinaire que le costume des personnages. Des accessoires et des détails variés, passablement prétentieux, ajoutent au raffinement quintessencié de l'ensemble. On a beau se torturer l'esprit, il est impossible de mettre un titre au tableau et de découvrir le sujet que l'artiste a voulu représen-

ter. C'est une énigme, et, quelque effort que l'on fasse, elle demeure indéchiffrable. Que font là ces personnages? Quelle est l'action pour laquelle ils ont été groupés? Qui sont-ils? On recourt alors au catalogue, sur lequel on lit : *Le roi Copethua et la fille mendiante.* Mais, après avoir lu ce titre, je ne me trouve guère plus éclairé qu'auparavant. Ce roi Copethua, quel est-il? J'avoue n'en avoir jamais entendu parler. Et que fait-il là avec cette soi-disant fille mendiante? Car la façon dont ils sont l'un vis-à-vis de l'autre, sur la toile, ne le laisse point deviner. Il faut donc aller aux renseignements. On cherche dans la salle quelque esthète pour le consulter, et on apprend que le roi Copethua est le héros d'une vieille ballade anglaise, qui, épris d'une mendiante, lui a offert sa couronne et l'a épousée. Je ne m'en serais nullement douté. Jamais jeune fille ainsi vêtue et posée, mise en semblable milieu, ne m'eût suggéré l'idée d'une mendiante, pas plus que l'attitude de l'homme en armure, assis au-dessous d'elle, ne m'eût fait penser à un roi offrant sa couronne à l'objet de sa passion ; sans parler des deux pages qui chantent, en haut du tableau, sans qu'on sache pourquoi.

En toute autre circonstance, on pourrait dire : laissez là le sujet et le motif, portez toute votre attention sur la facture du tableau, sur la valeur intrinsèque de la peinture, du coloris ou du dessin. Mais avec un homme dont la préoccupation absorbante est de donner forme aux créations de l'imagination poétique et du rêve, cela n'est pas possible.

C'est au sujet que M. Burne Jones attache l'importance de son œuvre, c'est à cela qu'il a surtout pensé, et c'est par cela qu'il veut qu'on le juge et qu'on le mesure. Or, je le répète, le sujet est incompréhensible de lui-même, tel qu'il est traité sur la toile et, de plus, même avec l'aide du catalogue, reste incompréhensible à tout autre qu'un Anglais, sans les obligeantes explications de quelque lettré. L'art dont M. Burne Jones est aujourd'hui le porte-drapeau, sous prétexte de raffinement, de poésie, d'esthétisme, est arrivé à sortir complètement de la vie et du réel, pour tomber dans la pure convention, la préciosité et l'énigme. Que penser d'un tableau qui ne peut se passer d'un commentaire écrit et demande les explications d'un livre? Chaque art doit vivre par lui-même et, lorsqu'il est à sa perfection, n'avoir besoin de l'aide et de l'appui d'aucun autre. Est-ce qu'une symphonie de Beethoven exige, pour émouvoir, le secours d'un libretto? Est-ce qu'une statue grecque a besoin pour plaire de se livrer à une action quelconque, qu'on ait à deviner? C'est une femme, c'est un homme nu, debout, au repos. Ils sont beaux, ils vivent, cela suffit. Avec eux et par eux, l'art de la sculpture produit de lui-même tout son effet. Est-il quelque chose de supérieur, dans l'art de la peinture, à

ces toiles sur lesquelles Holbein ou Rembrandt ont tout simplement mis une tête d'homme ou de femme? Au contraire, l'art des pré-raphaélites, des esthètes, de M. Burne Jones, est fait de recherches quintessenciées; il est tourmenté, pénible, artificiel et, comme tel, de second ordre. Étant chose de mode, son moment est déjà passé et il ne demeurera, dans l'avenir, intéressant que comme reflet d'un mouvement singulier et très spécial de l'esprit anglais au XIXe siècle.

Le propre du critique est de juger chaque chose d'après les conditions de son existence particulière, et de ne point demander à un artiste d'autres qualités que celles que son organisation personnelle ou les exigences de l'art qu'il cultive lui permettent de réaliser. Après avoir fait toutes nos réserves sur la valeur en soi de l'art des pré-raphaélites, examinant maintenant le tableau de M. Burne Jones au point de vue du mérite qu'il peut avoir comme œuvre spéciale de l'école à laquelle il appartient, nous reconnaissons donc, sans difficulté, qu'il est aussi bon que possible, et peut-être le meilleur que son auteur ait jamais produit. Si les êtres que M. Burne Jones a imaginés ne l'avaient été par lui, personne d'autre ne les eût trouvés, et, à ce titre, son œuvre porte la marque d'une création individuelle. Le tableau semble plus fermement peint et d'un coloris plus monté que les productions antérieures de l'artiste. Enfin si les personnages, comme tous ceux de M. Burne Jones, sont encore bien lymphatiques, surtout pour des amoureux, ils n'ont pas au moins, cette fois-ci, l'air de gens absolument malades, émaciés par la famine.

Nous quittons, à la Grosvenor Gallery, la grande salle où se trouve le tableau de M. Burne Jones et passons dans la seconde salle à côté. Là, entre toutes les toiles, un portrait nous sollicite et nous retient. Le modèle est une femme de grande taille, légère et élancée; elle marche comme pour s'éloigner du spectateur et s'enfoncer dans le tableau; on la voit de profil, au moment où elle retourne la tête pour jeter un dernier regard avant de disparaître. C'est lady Archibald Campbell, une des femmes les plus belles de l'Angleterre. Le portrait nous la donne vivante, dans tout son charme, avec sa taille souple, ses cheveux blonds, soyeux et voltigeants, ses traits vaporeux, ses yeux humides et profonds. Sur le visage, l'artiste a mis l'expression d'un léger dédain fort approprié au sujet, car à qui est aussi belle que cela, rien ne sied mieux qu'une certaine pitié pour tant de visiteurs si laids qui viennent vous contempler, ou pour les pauvres gens, également laids et mal peints, dont les portraits sont accrochés, dans le voisinage, à la muraille. La facture, la touche, le coloris de ce tableau sont absolument originaux et tranchent sur tout l'entourage. Le costume se détache en gris sur un fond noir; le gris du

costume et le noir du fond se combinent et forment un ensemble harmonieux; le faire est large, la touche arrive, par grands plans, à la plus extrême simplicité; le tableau est plein d'air et le fond se recule. On sent le modèle vivre, marcher, s'agiter. Si mes notions sur l'art de la peinture ne sont point erronées, il me semble que voilà réalisées toutes les conditions d'une œuvre de grand art. Originalité de forme et de fond, invention dans le sujet, simplicité dans l'exécution; la vie, le mouvement rendus sensibles sur la toile : ce sont bien là les traits caractérisques d'une œuvre de maître. Et, en effet, ce portrait est de M. Whistler.

Je n'ai jamais visité d'exposition sans rechercher s'il ne s'y trouverait point quelque œuvre d'un inconnu ou d'un jeune homme à signaler. Tant de critiques attendent que des artistes de grand talent aient peiné toute leur vie ou même soient morts pour reconnaître leur valeur, qu'il me semble que, par compensation, c'est un devoir pour les gens sans parti pris de s'efforcer de mettre en lumière les artistes qui débutent. Parmi les jeunes, cette année, nous remarquons surtout M. Clausen. Il expose des *Travailleurs rustiques après dîner*. Les personnages sont bien groupés et posés avec aisance, dans un paysage clair, plein de vérité. Ce tableau nous montre M. Clausen fort en progrès et le classe avantageusement parmi les jeunes artistes les plus dignes de fixer les regards.

THÉODORE DURET.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1884[1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

La Renaissance en France; par Léon Palustre, directeur de la Société française d'archéologie. Illustrations sous la direction d'Eug. Sadoux. T. 1 et 2. (Nord.) 2 vol. In-f°. T. 1 (Flandre, Artois, Picardie, Ile-de-France), VIII-234 p. T. 2 (fin de l'Ile-de-France et Normandie), 327 p. Paris, lib. Quantin.

L'ouvrage paraîtra en 30 livraisons formant 6 volumes avec préface et tables pour chaque volume. Il paraîtra au moins une livraison tous les trois mois, du prix de 25 fr.

Nouvelles archives de l'art français, recueil de documents inédits publiés pour la Société de l'histoire de l'art français. 2e série. T. 4 (10e de la collection). Scellés et inventaires d'artistes, publiés par Jules Guiffrey. Première partie. In-8°, XXIII-430 p. Paris, libr. Charavay frères.

Papier vergé.

Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793), publiés pour la Société de l'histoire de l'art français d'après les registres originaux conservés à l'École des beaux-arts, par M. Anatole de Montaiglon. T. 5. (1726-1744) In-8°, 387 p. Paris, libr. Charavay frères.

L'Art du XVIIIe siècle; par Edmond et Jules de Goncourt. 3e édition, revue et augmentée et illustrée de planches hors texte. 2 vol. In-4°. T. 2. (Fin.) Fascicule 12 : Debucourt, p. 265 à 308 et 5 planches; fascicule 13 : Fragonard, p. 309 à 381 et 5 planches; fascicule 14 : Prud'hon, p. 382 à 474 et 5 planches. Paris, impr. et libr. Quantin.

Cette nouvelle édition forme 2 beaux volumes sur papier de Hollande, divisés en 13 fascicules, se vendant séparément 12 fr. chacun. Il a été tiré 100 exemplaires numérotés sur papier Whatman, avec deux états des planches, à 350 fr.

L'École française du XVIIIe siècle : Watteau, Boucher, Greuze, Fragonard; par M. Auguste Nicaise, président de la Société académique de la Marne. In-8°, 16 p. Châlons-sur-Marne, impr. Thouille.

Histoire des arts décoratifs, par René Ménard; 1re, 2e et 3e séries. 3 vol. In-16. 1re série : l'Orfèvrerie, 88 p.; 2e série : la Décoration en Égypte, 91 p.; 3e série : la Décoration au XVIIIe siècle, le style Louis XV, 89 p. Paris, libr. Rouam. Chaque volume se vend séparément, 75 c.

Bibliothèque populaire des écoles de dessin, publiée sous la direction de M. René Ménard, professeur à l'École nationale des arts décoratifs.

Histoire et description de la bibliothèque Mazarine, par M. Théodore Berrier, bibliothécaire à la bibliothèque Mazarine, et M. Henry Jouin, archiviste de la commission de l'inventaire général des richesses d'art de la France. In-8°, 24 p. 1 fr. 50.

— du Palais-Royal et du Théâtre Français, par

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts.*

M. Wilbrod Chabrol, architecte du gouvernement. In-8°, 52 p. 2 fr. 50.

— du temple de Panthemont (culte réformé), par M. le comte L. Clément de Ris, conservateur du musée de Versailles, de la commission de l'inventaire général des richesses d'art de la France. In-8°, 4 p.

— du temple de l'Oratoire, par M. le comte L. Clément de Ris. In-8°, 4 p. 1 fr.

— de l'église Saint-Philippe-du-Roule, par M. le comte L. Clément de Ris. In-8°, 8 p. 1 fr.

— de l'église Saint-Jean-Baptiste de Grenelle, par M. le comte L. Clément de Ris. In-8°, 6 p. 1 fr.

— de l'église de Saint-Lambert de Vaugirard, par M. le comte L. Clément de Ris. In-8°, 8 p. 1 fr.

— de l'église de Saint-Laurent, par M. le comte L. Clément de Ris. In-8°, 10 p. 1 fr.

— de l'église de Saint-Louis-d'Antin, par M. le comte L. Clément de Ris. In-8°, 8 p. 1 fr.

— de l'église de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, par M. le comte L. Clément de Ris. In-8°, 16 p. 1 fr.

— de l'église de Saint-Pierre du Gros-Caillou, par M. le comte L. Clément de Ris. In-8°, 8 p. 1 fr.

— de l'église Saint-Augustin, par M. le comte L. Clément de Ris, In-8°, 14 p. 1 fr.

— de l'église Saint-Honoré, par M. le comte L. Clément de Ris. In-8°, 4 p. 1 fr.

— de Saint-Germain-l'Auxerrois, par M. le comte L. Clément de Ris. In-8°, 16 p. 1 fr.

— de l'église de Saint-Étienne-du-Mont, par M. le comte L. Clément de Ris. In-8°, 22 p. 1 fr. 50.

— de l'église de Sainte-Clotilde, par M. le comte L. Clément de Ris. In-8°, 12 p. 1 fr.

— de l'église de Notre-Dame-de-Grâce de Passy, par M. le comte L. Clément de Ris. In-8°, 6 p. 1 fr.

— de l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas, par M. Jules Goddé. In-8°, 14 p. 1 fr.

— de l'église de Saint-Séverin, par M. Jules Goddé. In-8°, 22 p. 1 fr. 50.

— de l'église de Sainte-Marie-Madeleine, par M. A. Gruyer, de l'Institut. In-8°, 22 p. 1 fr. 50.

— du palais des Archives nationales, par M. J.-J. Guiffrey, de la commission de l'inventaire général des richesses d'art de la France. In-8°, 27 p. 1 fr. 50.

— du palais de l'Institut, par MM. Guiffrey et Louvrier de Lajolais, de la commission de l'inventaire général des richesses d'art de la France. In-8°, 28 p. 1 fr. 50.

— de l'église de Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, par M. J.-J. Guiffrey. In-8°, 10 p. 1 fr.

— de la Colonne de la Grande-Armée, place Vendôme, par M. Henry Jouin, archiviste de la commission de l'inventaire général des richesses d'art de la France. In-8°, 28 p. 1 fr. 50.

— de la Colonne de Juillet, par M. Henry Jouin. In-8°, 14 p. 1 fr.

— de l'Arc de triomphe du Carrousel, par M. Henry Jouin. In-8°, 20 p. 1 fr. 50.

— de l'Arc de triomphe de l'Étoile, par M. Henry Jouin. In-8°, 32 p. 1 fr. 50.

— de l'église Sainte-Marguerite, par M. Paul Mantz, de la commission de l'inventaire général des richesses d'art de la France. In-8°, 10 p. 1 fr.

— de la Tour-Saint-Jacques-la-Boucherie, par M. L. Michaux, de la commission de l'inventaire général des richesses d'art de la France. In-8°, 8 p. 1 fr.

— de l'église de la Trinité, par M. L. Michaux. In-8°, 16 p. 1 fr.

— de l'église de Saint-Ambroise, par M. L. Michaux. In-8°, 10 p. 1 fr.

— de l'église de Saint-Bernard, par M. L. Michaux. In-8°, 12 p. 1 fr.

— de l'église de Saint-François-Xavier, par M. L. Michaux. In-8°, 10 p. 1 fr.

— du Théâtre-Lyrique; par M. L. Michaux. In-8°, 6 p. 1 fr.

— de l'église de Saint-Sulpice, par M. L. Michaux. In-8°, 28 p. 1 fr. 50.

— des Fontaines publiques de Paris, par M. L. Michaux. In-8°, 54 p. 2 fr. 50.

— du Campanile de Saint-Germain-l'Auxerrois, par M. L. Michaux. In-8°, 6 p. 1 fr.

— du théâtre de la Gaîté, par M. L. Michaux. In-8°, 8 p. 1 fr.

— du Théâtre du Châtelet, par M. L. Michaux. In-8°, 6 p. 1 fr.

— du théâtre du Vaudeville, par M. L. Michaux. In-8°, 6 p. 1 fr.

— du nouvel Opéra, par M. Charles Nuitter, conservateur des archives à l'Opéra. In-8°, 47 p. 2 fr.

— de l'église de Notre-Dame, par M. Queyron, architecte, inspecteur des édifices diocésains de Paris. In-8°, 52 p. 2 fr. 50.

— de l'église de Saint-Merry, par M. L. de Ronchaud, inspecteur des beaux-arts. In-8°. 24 p. 1 fr. 50.

— de l'église de Saint-Thomas-d'Aquin, par M. Paul de Saint-Victor, inspecteur des beaux-arts. In-8°, 12 p. 1 fr.

— de l'église de Saint-Germain-des-Prés, par M. Paul de Saint-Victor. In-8°, 20 p. 1 fr. 50.

Ces monographies sont extraites de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris, Plon, Nourrit et Cᵉ.

Le Nu, le Vêtement, la Parure chez l'homme et chez la femme, par Gabriel Prevost. In-18 jésus, 408 p. Paris, Marpon et Flammarion, 5 fr.

L'Expression dans les beaux-arts, application de la psychologie à l'étude de l'artiste et des beaux-arts, par Sully-Prudhomme. In-8°, VI-431 p. Paris, libr. Lemerre. 7 fr. 50.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 23 février 1884, un article de M. Georges Guéroult.

Le Diamant, par Henri Jacobs et Nicolas Chatrian. In-4°, VII-356 p. avec 20 pl. hors texte à l'eau-forte, en chromolithographie, en gravure et 34 fig. Paris, libr. G. Masson, 26 fr.

Il a été tiré 100 exemplaires numérotés, à 60 fr., et 10 sur papier japon, avec épreuves avant la lettre, à 200 fr. Titre rouge et noir.

Le Paysage provençal et son influence au point de vue littéraire et artistique; discours de réception prononcé à l'Académie de Marseille, le 17 juin 1883, par Louis Brès. In-8°, 24 p. Marseille, impr. Barlatier-Feissat père et fils.

L'Esthétique de M. Taine, par Marcel Reymond. In-8°, 63 p. Paris, impr. Levé.

Extrait du *Contemporain*.

Études d'après Fromentin, par Auguste Geoffroy. In-18 jésus, 247 p. Paris, libr. Challamel aîné.

Titre rouge et noir.

Étude sur l'enseignement raisonné de l'art céramique, par Achille Parvillée. Grand in-16, 63 p. et pl. en couleur. Paris, libr. Mary et fils.

A travers l'Italie, souvenirs de voyage; par Alfred Bellenger. In-18 jésus, 352 p. Paris, libr. Roger et Chernoviz.

Impressions de voyage en Italie. Quelques mots sur l'art vénitien dits à la séance du 1ᵉʳ juin 1881 de la Société des amis des arts d'Orléans, par Céleste Jacques. In-8°, 15 p. Beaugency, impr. Laffray.

Un tour en Suisse, histoire, science, monuments, paysages; par Jacques Duverney. Grand in-8°, 368 p. avec illustrations par Karl Girardet. Tours, libr. Mame et fils.

Bibliothèque des familles et des maisons d'éducation.

Bibliographie artistique, historique et littéraire de Paris avant 1789, par l'abbé Valentin Dufour, ancien sous-bibliothécaire de l'Hôtel-de-Ville. In-8°, VIII-543 p. et 4 pl. Paris, libr. Laporte. 25 fr.

Titre rouge et noir. Papier teinté.

Les historiens et les critiques de Raphaël (1483-1883), essai bibliographique pour servir d'appendice à l'ouvrage de Passavant, avec un choix de documents inédits ou peu connus; par M. Eugène Müntz, conservateur de l'École nationale des beaux-arts. In-8°, 178 p. et portraits de Raphaël. Paris, libr. Rouam.

Bibliothèque internationale de l'art.

Les artistes français contemporains, peintres et sculpteurs, par Victor Fournel. Illustré de 10 eaux-fortes et de 176 grav. Grand in-8°, XI-544 p. Tours. libr. Mame et fils. 15 fr.

Dictionnaire Véron, ou organe de l'Institut universel des sciences, des lettres et des arts du XIXᵉ siècle (section des beaux-arts). Neuvième annuaire; t. II : Exposition nationale de 1883, par Th. Véron. In-18, VIII-352. Paris, libr. Bazin. 5 fr.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective Architecture, etc.

L'A B C des formes. Le dessin enseigné comme l'écriture. 1ʳᵉ série. Cours élémentaire, cahiers du maître, ou explication des exercices à main levée assurant l'éducation préalable de l'œil et de la main, par Émile Reiber, fondateur de l'*Art pour tous*. Cahiers 1 à 4. In-4° à 2 col., 16 p. Paris, libr. Hachette et Cᵉ. Chaque cahier, 25 cent.

L'A B C des formes. Le dessin enseigné comme l'écriture. 1ʳᵉ série. Cours élémentaire, exercices gradués de tracés à main

levée, composés à l'usage des commençants de tout âge, par Émile Reiber, fondateur de l'*Art pour tous*. Cahiers 1 à 4. In-4°, 64 p. avec fig. Paris, libr. Hachette et Cie. Chaque cahier, 10 cent.

Le Dessin enseigné comme l'écriture, cahiers d'études du dessin populaire, type A, quadrillages gradués. In-4°, 16 p. Paris, libr. Hachette et Cie, 10 cent.

Enseignement primaire du dessin, à l'usage des écoles primaires (cours élémentaire et une partie du cours moyen) et des lycées et collèges (classe préparatoire, huitième et une partie de la septième); par L. Charvet et J. Pillet, inspecteurs de l'enseignement du dessin. Livre du maître. 1re partie. In-12, XII-239 p. avec 170 fig. Paris, libr. Delagrave.

Cours de dessin des écoles primaires, enseignement gradué concordant avec les articles des nouveaux programmes officiels; par L. d'Henriet. Cours élémentaire. Cahier de l'élève, no 1. Dessin linéaire. In-8° à 2 col., 16 p. avec fig. Paris, libr. Hachette et Cie. 25 cent.

Cours de dessin des écoles primaires, enseignement gradué concordant avec les articles des nouveaux programmes officiels, par L. d'Henriet. Cours supérieur, dessin linéaire, tracés géométriques. Cahier in-8° à 2 col., 20 p. avec fig. Paris, libr. Hachette et Cie. Le cahier, 25 c.

Cours de dessin des écoles primaires, enseignement gradué concordant avec les nouveaux programmes officiels, par L. d'Henriet. Cours supérieur, 2e, 3e et 4e cahiers. 3 cahiers in-8°, 60 p. Paris, libr. Hachette et Cie. Chaque cahier, 25 cent.

Cours rationnel de dessin à l'usage des écoles élémentaires, par L. d'Henriet. Dessin d'ornement. 3e partie, texte. In-8° à 2 col., VIII-200 p. avec 192 fig. et un album de 46 modèles. Paris, libr. Hachette et Cie.

Cours rationnel de dessin à l'usage des écoles élémentaires, par L. d'Henriet. Dessin d'imitation, 4e édition, texte. In-8° à 2 col., 156 p. avec 206 fig. et un album de 44 modèles. Paris, libr. Hachette et Cie. 3 fr.

Méthode et cours de dessin pour les écoles et pensionnats, par F. Colomb, ancien inspecteur de l'enseignement primaire. Deuxième division, 3e, 4e, 5e et 6e cahiers, première division, 7e, 8e, 9e, 10e, 11e et 12e cahiers. 10 cahiers in-8°, 160 p. avec fig. Paris, libr. Gedalge.

Méthode et cours de dessin pour les écoles et pensionnats (3 divisions, 12 cahiers), par F. Colomb, ancien inspecteur de l'enseignement primaire. Livret du maître. In-16, 14 p. Paris, libr. Gedalge.

Cours pratique de dessin linéaire, de géométrie et d'architecture, ouvrage à l'usage des écoles, des pensions, des cours d'adultes, des arpenteurs, etc. : géométrie, arpentage et dessin linéaire élémentaire, par C. A. Chardon, 14e édition. In-8° à 2 col., 48 p. avec 20 pl. et 356 dessins. Paris, libr. Hachette et Cie.

Traité de dessin professionnel des arts et métiers, à l'usage des chefs d'ateliers, des ouvriers et des écoles de dessin, par T. Schreiber, architecte, ingénieur-mécanicien, à Saint-Quentin. In-4° à 2 col., 172 p. et atlas de 40 pl. Paris, libr. Lainé.

L'ouvrage a été publié en 27 livraisons à 50 cent.

Manuels Roret. Nouveau manuel complet du dessinateur, ou traité théorique et pratique de l'art du dessin, contenant le dessin géométrique, la perspective linéaire, les principes généraux du dessin d'après nature, etc., par C. Boutereau, ancien professeur de géométrie. Nouvelle édition, accompagnée d'un atlas de 20 pl. renfermant plus de 500 fig. Petit in-18, VIII-460 p. Paris, libr. Roret. 5 fr.

Encyclopédie Roret.

Traité de perspective linéaire, contenant les tracés pour les bas-reliefs et les décorations théâtrales, avec une théorie des effets de perspective, par Jules de La Gournerie. 2e édition, texte et pl. In-4°, XII-199 p. et album in-f° de 40 pl. Paris, libr. Gauthier-Villars.

Traité de stéréotomie, comprenant les applications de la géométrie descriptive à la théorie des ombres, la perspective linéaire, la gnomonique, la coupe des pierres et la charpente, par C.-F.-A. Leroy, ancien professeur à l'École polytechnique. 9e édition, revue et annotée par M. E. Martelet, professeur de géométrie descriptive. Texte et pl. In-4°, XVI-396 p. et atlas in-f° de 74 pl. Paris, libr. Gauthier-Villars.

Traité méthodique du dessin, de l'aquarelle et du lavis appliqués à l'étude de la figure en général, du portrait d'après nature, etc., par Goupil, professeur de dessin. In-8°, 80 p. Paris, libr. Le Bailly.

Traité méthodique et raisonné de la peinture à l'huile, contenant les principes du coloris ou mélanges des couleurs appliqués à tous les genres : paysage, fleurs, fruits, animaux, figures, etc.; suivi de l'Art de la restauration et conservation des tableaux,

par Goupil. 4e édition, refondue d'après un nouveau plan. In-8°, 64 p. Paris, libr. Le Bailly.

Manuel général de la peinture à l'huile, etc.; l'Art de la restauration et conservation des tableaux, suivi d'un abrégé historique sommaire sur les diverses écoles de peinture des maîtres anciens et de la peinture à la cire, par Goupil, professeur de dessin. In-8°, VI-144 p. Paris, libr. Le Bailly.

Les petits coloristes, concours de peinture ouvert par Saint-Nicolas entre les enfants de tous les pays. Illustrations de B. de Monvel, texte par Eudoxie Dupuis. In-8° carré, 96 p. Paris, libr. Delagrave.

III. — ARCHITECTURE.

Études sur l'architecture, dessin, forme, composition, par Edmond Morin, architecte. In-4°, IX-208 p. et 46 pl. Paris, libr. Ve Morel et Ce.

Études sur l'architecture grecque, par Auguste Choisy, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Deuxième étude : les Murs d'Athènes, d'après le devis de leur restauration. In-4°, p. 43 à 84 et planche. Paris, libr. de la Société anonyme de publications périodiques.

L'Art de bâtir chez les Byzantins, par Auguste Choisy, ingénieur en chef des ponts et chaussées. In-f°, 196 p. avec 178 fig. et 25 pl. exécutées sur les dessins de l'auteur, par L. Bescherer. Paris, libr. de la Société anonyme de publications périodiques.

Études épigraphiques sur l'architecture grecque, par Auguste Choisy, ingénieur en chef des ponts et chaussées. In-4°, VIII-243 p. avec fig. et planches. Paris, libr. de de la Société anonyme de publications périodiques.

Études sur l'architecture grecque, par Auguste Choisy, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Troisième étude : l'Érechthéion, d'après les pièces originales de la comptabilité des travaux. In-4°, 190 p. Paris, libr. de la Société anonyme de publications périodiques.

Études sur l'architecture grecque, par Auguste Choisy, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Quatrième étude : Un devis de travaux publics à Livadie. In-4°, 67 p. et pl. Paris, libr. de la Société anonyme de publications périodiques.

L'Arc d'Orange, derniers travaux depuis Caristie, par Ernest Desjardins, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. In-8°, 16 p. Paris, libr. Chaix.

Extrait du *Bulletin de la Société centrale des architectes*, séance du 13 juin 1883.

Compte rendu de M. Corroyer, architecte du gouvernement, sur le congrès des sociétés savantes à la Sorbonne en 1883. In-8°, 24 p. Paris, libr. Chaix.

Extrait du *Bulletin de la Société centrale des architectes*, séance du 15 juin 1883.

IV. — SCULPTURE.

Dictionnaire des sculpteurs de l'antiquité jusqu'au VIe siècle de notre ère, par Stanislas Lami, statuaire. In-18 jésus, VIII-149 p. Paris, libr. Didier. 4 fr.

Papier vélin. Titre rouge et noir.

Fragment du monument de Gilles Malet conservé à Soisy-sous-Étiolles, par J.-J. Guiffrey. In-8°, 8 p. et pl. Paris, imp. nationale.

Extrait du *Bulletin des travaux historiques*, archéologie, no 2.

Tombeau de l'abbé de Blanchefort dans l'église de l'ancienne abbaye de Ferrières (Loiret), par Edmond Michel, lauréat du prix Robichon (Loiret, 1882). In-8°, 6 p. avec fig. Paris, libr. Quantin.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts* (août 1883).

Rapport sur la sculpture à l'Exposition internationale de 1878 à Paris, par M. H. Chapu, de l'Institut. In-8°, 16 p. Paris, impr. nationale.

Ministère de l'agriculture et du commerce.

La sculpture aux Salons de 1881, 1882, 1883 et à l'Exposition nationale de 1883, par M. Henry Jouin. In-8°, 128 p. Paris, Plon, Nourrit et Ce. 3 fr.

La statue de la Liberté éclairant le monde, par Ch. Talandier, ingénieur des arts et manufactures. In-8°, 36 p. avec 26 fig. et pl. Paris, imp. Chaix.

Extrait du journal *le Génie civil*.

Discours de M. Félix Hément, délégué de M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, à l'inauguration du monument élevé à Daguerre, à Cormeilles-en-Parisis, le 26 août 1883. In-8°, 14 p. et portrait de Daguerre. Paris, imp. nationale.

Monument (le) d'Alexandre Dumas, œuvre de Gustave Doré. Discours prononcés devant le monument le jour de l'inauguration, poésies récitées le même jour sur différents

théâtres ou distribuées aux assistants; avec une préface par M. Alexandre Dumas fils. In-8°, x-97 p. avec gravure du monument par E. Abot, et portrait de Gustave Doré gravé par L. Massard. Paris, imp. Jouaust et Sigaux, libr. des bibliophiles. 5 fr.

Tiré à 500 exemplaires. Papier vélin. Titre rouge et noir. Il a été tiré 75 exemplaires numérotés, dont 55 sur papier de Hollande et 20 sur papier Whatman.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Société d'aquarellistes français, ouvrage d'art publié avec le concours artistique de tous les sociétaires, texte par les principaux critiques d'art. Cinquième partie contenant : A. de Neuville, par A. Silvestre; F. Heilbuth, par Ch. Yriarte; Mme Madeleine Lemaire, par Fourcaud. In-f°. 42 p. avec 3 pl. photogravées hors texte et 50 photogr., dessins, croquis, etc., dans le texte. Paris, lib. Launette, Goupil et Ce. 30 fr.

— Sixième partie, contenant : Eugène Lami, par E. Montrosier; G. Vibert, par E. Montrosier; R. Jourdain, par A. Silvestre. In-f°, 42 p. avec 3 pl. photogravées hors texte et 62 photogravures, dessins, croquis, etc. dans le texte. Paris, libr. Launette, Goupil et Ce. 30 fr.

— Septième partie, contenant : Henri Baron, par E. Montrosier; E. Isabey, par Fourcaud; G. Jacquet, par Meurville. In-f°, 42 p. avec 3 planches photogravées hors texte et 62 photogravures, dessins, croquis, etc. dans le texte. Paris, libr. Launette, Goupil et Ce. 30 fr.

— Huitième et dernière partie, contenant : J. Jacquemart, par Ph. Burty; C. Delort, par G. Pradel; J. Tissot, par A. de Lostalot. In-f°, 38 p. avec 3 pl. photogravées hors texte et 45 photogravures, dessins, croquis, etc. dans le texte. Titres et tables de l'ouvrage. Paris, libr. Launette, Goupil et Ce. 30 fr.

Les Richesses du palais Mazarin, par le comte de Cosnac (Gabriel-Jules). Correspondance inédite de M. de Bordeaux, ambassadeur en Angleterre. État inédit des tableaux et des tapisseries de Charles Ier, mis en vente au palais de Somerset en 1650. Inventaire inédit dressé après la mort du cardinal Mazarin, en 1661. Gr. in-8°, vi-436 p. et grav. Paris, libr. Renouard.

Papier vélin teinté.

Raphaël et la Farnésine, par Charles Bigot. In-4°, 135 p. avec 15 gravures hors texte, dont 13 eaux-fortes de T. de Mare, d'après les peintures de Raphaël. Paris, aux bureaux de la *Gazette des Beaux-Arts*. 40 fr.

Papier vélin fort des papeteries du Marais. Il a été tiré 75 exemplaires numérotés sur papier Whatman avec gravures avant la lettre, prix : 75 fr.

La Peinture flamande, par A. J. Wauters. In-8°, 408 p. avec 108 fig. Paris, libr. Quantin. 3 fr.

Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Les Figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre, par Léon Heuzey, conservateur adjoint des musées nationaux. Classées d'après le catalogue du même auteur, gravées par A. Jacquet. In-4° à 2 col., iv-36 p. et 60 planches. Paris, libr. Ve Morel et Ce.

L'ouvrage a été publié en 4 livraisons du prix de 15 fr. sur papier ordinaire et 25 fr. sur papier de Chine.

Le Portrait du président Richardot au musée du Louvre, restitué à Rubens, par Auguste Castan, correspondant de l'Institut de France (Académie des inscriptions et belles-lettres). In-8°, 28 p. Besançon, impr. Dodivers et Ce.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*.

Le Baron Charles Davillier et la collection léguée par lui au musée du Louvre, par Louis Courajod. Dessins par Ludovic Letrône. Grand in-8°, 34 p. avec vign. et portrait. Paris, libr. Plon, Nourrit et Ce.

Tiré à petit nombre. Papier vélin. Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts* (septembre 1883).

Observations sur deux bustes du musée de sculpture de la Renaissance au Louvre, par Louis Courajod. Dessins par Ludovic Letrône. In-8°, 24 p. Paris, libr. Menu.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts* (juillet 1883).

Le Buste de Jean d'Alesso au musée du Louvre, par Louis Courajod. Dessins par Ludovic Letrône. In-8°, 21 p. avec fac-similés et armoiries. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. 43. Papier vergé.

Catalogue des moulages en vente au palais du Louvre, pavillon Daru. (Musée national du Louvre.) In-8°, 40 p. Paris, impr. nationale.

Notice sommaire des monuments et objets divers relatifs à l'histoire de Paris et de la Révolution française, exposés au musée Carnavalet, suivant l'ordre des salles parcourues par les visiteurs. 5e édition. In-12, 20 p. Orléans, impr. Jacob.

Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité, du moyen âge et de la renaissance exposés au musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny, par E. du Sommerard, de l'Institut. In-8°, XXXIV-702 p. Paris, à l'hôtel de Cluny.

Musée d'antiquités d'Angers (Saint-Jean-Toussaint) (1841-1882), par M. Victor Godard-Faultrier, directeur conservateur. In-8°, 32 p. Angers, impr. et libr. Germain et Grassin.

Extrait de la *Revue de l'Anjou.*

Histoire et description du Musée de Chalon-sur-Saône, par M. Destailleur, conservateur du Musée, et M. Lucien Paté, attaché à la direction des beaux-arts. In-8°, 22 p. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Ce, 1 fr. 50.

Inventaire général des richesses d'art de la France.

Histoire et description du musée de Montpellier, par M. Georges Lafenestre, de la commission de l'inventaire général des richesses d'art de la France, et M. Ernest Michel, conservateur du musée Fabre. In-8°, 191 p. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Ce. 4 fr.

Inventaire général des richesses d'art de la France.

Notes sur la collection égyptienne du musée départemental archéologique de la Loire-Inférieure, par M. le vicomte J. de Rougé, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 22 p. et 5 planches. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société*, etc., t. 43. Papier vergé.

Histoire et description du musée d'Orléans, par M. Eudoxe Marcille, directeur du musée. In-8°, 116 p. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Ce. 3 fr.

Inventaire général des richesses d'art de la France.

Le musée céramique de Rouen, par M. Gaston Le Breton, directeur du musée, 20 planches, par Goutzwiller, héliogravure Dujardin. In-8°, 67 p. Rouen, libr. Augé.

Il a été tiré de cet ouvrage 350 exemplaires numérotés, 50 sur papier du Japon et 300 sur papier teinté. Titre rouge et noir.
Voir, dans la *Chronique des arts* du 29 mars 1884, un article de M. A. Darcel.

Histoire d'un tableau du musée de Rouen, par M. H. Cusson, avocat. In-8°, 27 p. Rouen, impr. Cagniard.

Extrait du *Bulletin de la Société d'émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure.*

Le Musée de Cologne, par Émile Michel. Suivi d'un catalogue alphabétique des tableaux de peintres anciens qui y sont exposés. In-4°, 88 p. et grav. Paris, libr. Rouam.

Bibliothèque des musées.
Voir *Chronique des arts* du 15 décembre 1883.

Le Livre d'or du Salon de peinture et de sculpture, catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours, rédigé par Georges Lafenestre, et orné de 16 planches à l'eau-forte gravées sous la direction de M. Edmond Hédouin (5e année, 1883). In-4°, VIII-135 p. Paris, libr. des bibliophiles, 25 fr.

Titre rouge et noir. Tiré à petit nombre. Il a été tiré en plus 125 exemplaires numérotés, dont 100 sur papier de Hollande avec épreuves des gravures avant la lettre, et 25 sur papier Whatman avec doubles épreuves des gravures.
Voir *Chronique des arts* du 29 décembre 1883 et du 2 février 1884.

Paris-Salon triennal 1883, par Louis Enault. Édition ornée de 36 gravures en phototypie. In-8°, XII-84 p. Paris, libr. Bernard et Ce, 7 fr. 50.

Quinze journées au Salon de peinture et de sculpture (année 1883), par Edmond About. In-18 jésus, 236 p. Paris, libr. des bibliophiles, 3 fr. 50.

Il a été tiré 55 exemplaires numérotés, dont 25 sur papier de Hollande, 15 sur papier de Chine et 15 sur papier Whatman.
Voir, dans la *Chronique des arts* du 8 décembre 1883, un article de M. Louis Gonse.

Salon de 1883, par Ph. Burty. 120 planches en photogravure, par Goupil et Ce, et 30 dessins d'après les originaux des artistes. In-4°, XII-196 p. Paris, libr. Baschet. L'ouvrage complet, paru en 12 livraisons, 60 fr.

Il a été tiré 550 exemplaires de luxe numérotés, sur papier du Japon et sur papier de Hollande, de 100 à 250 fr.

Le Salon, par A. Méliot. In-8°, 27 p. Tours, impr. Rouillé-Ladevèze.

Extrait de la *Revue libérale.*

Les Arts du bois, des tissus et du papier, mobilier national et privé, tapisseries, tissus, objets orientaux, livres et reliures, gravures, papiers peints, salle rétrospective du mobilier moderne; reproduction des principaux objets d'art exposés en 1882 à la septième exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. Texte de MM. de Champeaux, Darcel, Gaston Le Breton, Gasnault, Germain Bapst, Duplessis, Rioux de Maillou, Victor Champier. Ouvrage contenant 338 illustrations. In-4°, IV-417 p. Paris, libr. Quantin, 40 fr.

Titre rouge et noir. Publication de l'Union centrale des arts décoratifs.

Catalogue de la sixième exposition de la Société d'aquarellistes français (1884). In-4°, 39 p. et grav. Paris, impr. Jouaust et Sigaux.

Papier vergé. Titre rouge et noir.

Les Dessins du siècle, par Roger Ballu, inspecteur des beaux-arts. Livraison 1. In-4°, 8 p. et 10 dessins photogravés et imprimés en couleur sur papier teinté. Paris, libr. Baschet.

L'ouvrage comprend 6 livraisons du prix de 5 fr. chacune. Il a été fait un tirage de luxe de 20 exemplaires sur Japon. L'ouvrage complet, 60 fr.

Catalogue des dessins de l'école moderne, exposés à l'École nationale des beaux-arts, au profit de la caisse de secours de l'Association (Février 1884). In-12, VI-172 p. Paris, impr. Chaix, 1 fr.

Catalogue des dessins de l'école moderne exposés à l'École nationale des beaux-arts (février 1884), par l'Association des artistes. In-12, VI-184 p. Paris, impr. Chaix, 1 fr.

Catalogue des tableaux de la très remarquable exposition de peinture, 350, rue Saint-Honoré. In-18, 34 p. Paris, impr. Boudet, 1 fr.

Catalogue de l'exposition des arts incohérents, du 15 octobre au 15 novembre 1883 (55, 57-59, galerie Vivienne). In-18, 32 p. Paris, libr. Chaix, 50 c.

Art (l') au XVIIIe siècle (catalogue de la galerie Georges Petit). (Décembre 1883-janvier 1884). In-18 jésus, 56 p. Paris, impr. V^{es} Renou, Maulde et Cock.

Catalogue illustré des œuvres de C.-A. Sellier (1830-1882) exposées à l'école des beaux-arts; notice de Jules Claretie. In-8°, 46 p. avec portrait de Sellier, par F. Gaillard, et 9 reproductions d'après les dessins originaux de Sellier. Paris, libr. Baschet.

Il a été tiré 10 exemplaires sur papier du Japon et 40 sur papier de Hollande.
Voir *Chronique des arts* du 22 décembre 1883.

Catalogue de l'exposition des œuvres d'Édouard Manet à l'École nationale des beaux-arts. Préface d'Émile Zola. In-18, 72 p. Paris, impr. Quantin, 1 fr.

Coup d'œil sur le Palais de cristal français. In-4° à 2 col., 12 p. avec grav. Paris, impr. Lahure.

Une visite à l'exposition d'art rétrospectif de Caen, par M. l'abbé Porée, inspecteur de la Société française d'archéologie. In-8°, 16 p. Bernay, impr. Ve Lefèvre.

Lyon-Salon, revue illustrée de l'exposition des Amis des arts de 1884 (Février 1884). Supplément illustré, publié par *l'Express* de Lyon. In-f° à 3 col., 12 p. avec grav. Lyon, impr. Waltener et Ce, 65, rue de la République. Un numéro, 50 cent.; édition spéciale numérotée sur papier teinté de luxe, à 2 fr.

L'Art à Nancy en 1882, avec une lettre d'Alexandre Hepp et 10 planches reproduisant les dessins inédits de Friant, Jeanniot, Martin, Prouvé, Schiff, Sellier et Voirin; par Roger Marx. In-8°, X-120 p. Nancy, libr. Wiener, Grosjean-Maupin.

Tiré à 300 exemplaires numérotés, dont 25 sur papier de Hollande et 275 sur papier teinté satiné. Titre rouge et noir.

Catalogue général officiel de l'exposition internationale de Nice (1883-1884). Exposition générale des produits de l'agriculture, de l'industrie, des arts industriels et de l'art ancien. 1re édition. In-4°, IV-104 p. Paris, à l'agence générale française, 24 et 26, galerie Colbert, 2 fr.

Catalogue des beaux-arts de l'exposition internationale de Nice. Section belge. In-12, 24 p. Nice, impr. Berna et Barral.

Exposition (l') internationale de Nice, journal hebdomadaire illustré, paraissant tous les jeudis. N° 1. 12 avril 1883. Grand in-4° à 3 col., 8 p. Nice, impr. Berna et Barral, 45, rue Gioffredo. Le volume complet, 25 fr. Un numéro, 25 cent.

Nice-Exposition. Texte par F. d'Ustrac. Avec la gracieuse collaboration d'Alphonse Karr, Victorien Sardou, Paul Saunière, etc. Illustrations de Riou. Petit in-16, 552 p. avec vign. et grav. en noir et en couleur. Paris, libr. Lahure, 4 fr.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Catalogue des estampes anciennes de toutes les écoles, portraits, gravures au burin et eau-fortes modernes presque toutes avant la lettre, livres sur les beaux-arts et catalogues, composant la collection de feu M. Charles Teisseire, de Marseille, dont la vente a eu lieu les 4, 5 et 6 décembre 1883. In-8, 76 p. Paris, Dupont aîné.

778 numéros.

Catalogue d'estampes et dessins de toutes les écoles relatifs au costume du XVIe au XVIIIe siècle, dont la vente a eu lieu les 10, 11 et 12 mars 1884. In-8°, 77 p. Paris, imp. Pillet et Dumoulin.

683 numéros.

Catalogue d'une belle collection d'estampes, principalement de l'école française du XVIII[e] siècle, pièces imprimées en noir et en couleur, vignettes, épreuves avant la lettre ou à l'état d'eau-forte, parmi lesquelles trente-trois pièces à l'état d'eau-forte, d'après Fragonard, pour les *Contes* de la Fontaine, etc., dont la vente a eu lieu les 24, 25, 26 mars 1884. In-8°, 68 pages. Paris, impr. Chamerot.

669 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, portraits, costumes, ornements, école du XVIII[e] siècle, livres catalogues, avec prix, dont la vente a eu lieu le 22 novembre 1883. In-8°, 24 p. Paris, impr. V[es] Renou, Maulde et Cock; Vignères.

280 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes parmi lesquelles un très bel œuvre de Chardin, eaux-fortes modernes provenant de la collection de feu M. le comte L. Clément de Ris, conservateur du musée de Versailles, dont la vente a eu lieu le 16 février 1884. In-8°, 30 p. Paris, impr. Pillet et Dumoulin.

272 numéros.

Les portraits aux crayons des XVI[e] et XVII[e] siècles, conservés à la Bibliothèque nationale (1525-1646), notice, catalogue et appendice; par Henri Bouchot, attaché au Cabinet des estampes. In-8°, 416 p. avec deux portraits en fac-similé. Poitiers, libr. Oudin et C[e].

L'Imagerie et la Littérature populaires dans le Comtat-Venaissin (1600-1830), essai d'un catalogue; par J.-F. Cerquand. In-8°, 55 p. Avignon, libr. Seguin frères.

Catalogue des dessins, modèles et ouvrages relatifs aux services des ponts et chaussées et des mines, réunis par les soins du ministère des travaux publics à l'Exposition de Nice, en 1884. In-8°, 27 p. Paris, impr. nationale.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales.

Manuel d'archéologie. La Vie antique: architecture publique et privée, mobilier, armes, costumes, etc. des Grecs et des Romains, d'après la 4[e] édition d'E. Guhl et W. Koner. Traduction faite par F. Tranwinski, sous-chef au ministère de l'instruction publique et des beaux-arts; revue et annotée par O. Riemann, maître de conférences à l'École normale supérieure; précédée d'une introduction par Albert Dumont, de l'Institut. Première partie : la Vie des Grecs. In-8°, XXIV-435 p. avec 55 grav. Paris, libr. Rothschild.

Titre rouge et noir.

Monuments de l'art antique, publiés sous la direction de M. Olivier Rayet, professeur suppléant au Collège de France, directeur adjoint à l'École des hautes études. In-f°. Livraison 5, 88 p. et 15 planches, et livraison 6, 88 p. et 15 p. en héliogravure. Paris, Quantin.

Ce recueil est complet en 6 livraisons sur papier vélin se vendant séparément 25 fr., et formant 2 volumes. Il a été tiré 50 exemplaires numérotés sur papier de Hollande, avec planches sur chine, à 300 fr.

Mythologie figurée de la Grèce; par Maxime Collignon, professeur à la Faculté des lettres de Bordeaux. In-8°, 360 p. avec 131 fig. Paris, libr. Quantin. 3 fr.

Papier teinté. Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.
Voir *Chronique des arts* du 3 novembre 1883.

L'art préhistorique en Amérique; par M. le marquis de Nadaillac. In-8°, 31 p. Paris, impr. Quantin.

Extrait de la *Revue des Deux Mondes*, livraison du 1[er] novembre 1883.

La Dernière Égypte, texte et dessins par Ludovic Lepic, peintre du département de la marine. Édition ornée du portrait de l'auteur par Édouard Detaille. Grand in-8°, 323 p. avec vign. et grav. Paris, libr. Charpentier et C[e]. 10 fr.

Papier vélin. Titre rouge et noir.

L'art antique de la Perse : Achéménides, Parthes, Sassanides; par Marcel Dieulafoy, ingénieur en chef des ponts et chaussées, chargé par le gouvernement d'une mission archéologique. Première partie. Monuments de la vallée du Polvar-Roud. Grand in-4°, IV-68 p. et 20 pl. Paris, impr. Jouaust et Sigaux.

Commentaire sur un bas-relief aztèque de la collection Uhde; par le docteur E.-T. Hamy, conservateur du musée d'ethnographie. In-8°, 16. p. avec fig. Paris, libr. Leroux.

Extrait de la *Revue d'ethnographie*, t. 2, n° 4, 1883.

Note sur une inscription chronographique de la fin de la période aztèque appartenant au musée du Trocadéro; par le docteur E.-T. Hamy, conservateur du musée. In-8°, 14 p. avec fig. Paris, libr. Leroux.

Œuvres d'A. de Longpérier, membre de l'Institut, réunies et mises en ordre par G. Schlumberger, de la Société des antiquaires de France. T. 3. Antiquités grecques, romaines et gauloises. Deuxième partie (1862-1883). In-8°, 436 p. avec grav. et 9 pl. hors texte. Paris, libr. Leroux, 20 fr.

— T. 4. Moyen âge et Renaissance. Première partie (1837-1858). In-8°, 423 p. avec fig. et 8 pl. hors texte. Paris, libr. Leroux. 20 fr.

— T. 5. Moyen âge et Renaissance. Deuxième partie (1858-1868). In-8°, 422 p. avec fig. et 21 pl. hors texte. Paris, libr. Leroux. 20 fr.

Œuvres choisies d'A.-J. Letronne, de l'Institut, assemblées, mises en ordre et augmentées d'un index par E. Fagnan. 3e série: Archéologie et Philologie. T. 1. In-8°, 519 p. Paris, libr. Leroux. 25 fr. les 2 volumes.

Cours d'archéologie nationale. La Gaule avant les Gaulois, d'après les monuments et les textes; par M. Alexandre Bertrand, de l'Institut. In-8°, 215 p. avec fig. Paris, libr. Leroux 6 fr.

Publications de l'École du Louvre.

Glossaire archéologique du moyen âge et de la Renaissance, par Victor Gay, ancien architecte du département, associé correspondant de la Société des antiquaires de France. Fascicule 2. Bli-Chan. In-4° à 2 col., p. 161 à 320 avec fig. descriptives. Paris, libr. de la Société bibliographique. 9 fr.

Congrès archéologique de France. 49e session. Séances générales tenues à Avignon, en septembre 1882, par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. In-8°, XLIX-628 p. Paris, libr. Champion.

Publié par la Société française d'archéologie.

Notes d'archéologie et d'ethnographie recueillies dans le Comal, par G. Révoil. In-8°, 33 p. avec fig. Paris, libr. Leroux.

L'École française de Rome, ses premiers travaux, antiquité classique, moyen âge, par M. A. Geffroy, de l'Institut de France. In-8°, 108 p. Paris, libr. Thorin.

Extrait du *Compte rendu de l'Académie des sciences morales et politiques.*

Paris artistique; le Château de Madrid (1530-1883); Souvenirs historiques; la Maison actuelle, par Victor Nadal. In-8°, 16 p. Paris, libr. Marpon et Flammarion.

Notes d'archéologie, d'histoire et de numismatique, 3e série (Abbeville et environs; Monnaies de Ponthieu, de Quentovic et de Montreuil-sur-Mer; Potiers gallo-romains); par A. Van Robais, de la Société des antiquaires de Picardie. In-8°, 76 p. et 5 pl. Abbeville, impr. Paillart.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation d'Abbeville.*

Notice sur un fragment d'inscription romaine trouvé à Antibes, par le colonel Gazan. In-8°, 4 p. Toulon, Impr. du *Var.*

Notice sur une pierre tombale de grand chantre, conservée au musée d'Arras; suivie de: les Calices funéraires, du même musée, par M. le chanoine Van Drival. In-8°, 11 p. Arras, impr. de Sède et Ce.

Répertoire archéologique du canton de Baume-les-Dames (Doubs), par Jules Gauthier, archiviste du Doubs. In-8°, 15 p. et grav. Besançon, libr. Marion, Morel et Ce.

La ville gallo-romaine de Beauclair, commune de Voingt, près d'Herment (Puy-de-Dôme), fouilles et découvertes, par Ambroise Tardieu, historiographe de la basse Auvergne, et François Boyer, secrétaire adjoint de l'Académie de Clermont-Ferrand. Ouvrage orné d'une carte, de plans, du dessin d'un vase avec inscription à la pointe et d'une peinture murale coloriée à la main. In-4°, 14 p. Moulins, impr. Desrosiers.

Titre rouge et noir.

Histoire et description de l'hospice de Bellesme (Orne), par M. le marquis de Chennevières, directeur des beaux-arts. In-8°, 6 p. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Ce 1 fr.

Inventaire général des richesses d'art de la France.

Histoire et description de l'église de Saint-Sauveur de Bellesme (Orne), par M. le marquis de Chennevières, directeur des beaux-arts. In-8°, 8 p. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Ce. 1 fr.

Inventaire général des richesses d'art de la France.

Histoire et description de l'hôpital de Chalon-sur-Saône, par M. Lucien Paté, attaché à la direction des beaux-arts. In-8°, 8 p. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Ce. 1 fr.

Inventaire général des richesses d'art de la France.

Histoire et description de l'église de Saint-Vincent de Chalon-sur-Saône, par M. Lucien Paté, attaché à la direction des beaux-arts. In-8°, 10 p. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Ce.

Inventaire général des richesses d'art de la France.

Répertoire archéologique du canton de Clerval (Doubs), par Jules Gauthier, archiviste du Doubs. In-8°, 12 p. Besançon, libr. Marion, Morel et Ce.

Les Retables de l'église Saint-Paul d'Abbeville et de l'église du Crotoy, par Em. Delignières. In-8°, 16 p. Abbeville, impr. Paillart.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation d'Abbeville*.

Le Cimetière gallo-romain de la Fosse Jean-Fat; Urnes à visage, stèles funéraires avec inscriptions et sculptures, à Reims, par Auguste Nicaise, président de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne. In-8°, 20 p. Châlons, impr. Martin.

Tiré à 150 exemplaires, dont 100 mis en vente.

Histoire et description de l'église de Notre-Dame de Granville (Manche), par M. J.-J. Guiffrey, de la commission de l'inventaire général des richesses d'art de la France. In-8°, 8 p. Paris, libr. Plon, Nourrit et Ce. 1 fr.

Inventaire général des richesses d'art de la France.

Inventaire des monuments mégalithiques du département d'Ille-et-Vilaine, par P. Bézier, inspecteur primaire et de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine. Grand in-8°, XVII-283 p. et 31 pl. Rennes, impr. Catel et Ce.

Notice sur les monuments civils de Luxeuil, par le comte de Soultrait, du comité national des travaux historiques. In-8°, 31 p. et 2 pl. Besançon, impr. Dodivers et Ce.

Extrait du *Bulletin de l'Académie de Besançon*, 20 juillet 1882. Papier vergé.

Archéologie lyonnaise. Les Chambres de merveilles ou cabinets d'antiquités de Lyon, depuis la Renaissance jusqu'en 1789, par Léopold Niepce, conseiller à la cour d'appel de Lyon. Grand in-8°, 219 p. Lyon, libr. Georg.

Titre rouge et noir. Papier vélin.

Les Inscriptions et les Tuiles légionnaires de Mirebeau (Côte-d'Or), par M. Robert Mowat. In-8°, 15 p. Paris, impr. nationale.

Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*.

Histoire et description des archives de l'Hérault, par M. L. de La Cour de La Pijardière, archiviste de l'Hérault et de la ville de Montpellier. In-8°. 6 p. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Ce. 1 fr.

Inventaire général des richesses d'art de la France.

Comité archéologique et historique de Noyon. Comptes rendus et mémoires lus aux séances. T. 6. In-8°, LXXIV-334 p. et pl. Noyon, impr. Andrieux.

Essai d'archéologie picarde, par Gaetan de Witasse. In-8°, 31 p. Amiens, impr. Delattre-Lenoel.

Extrait de la *Picardie*, revue historique et archéologique.

Notes archéologiques sur l'arrondissement de Pithiviers, par P. Martellière. In-8°, 14 p. Fontainebleau, impr. Bourges.

Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*.

Fouilles des dolmens du Port-Blanc à Saint-Pierre-Quiberon (février 1883), rapport déposé à la commission des monuments mégalithiques, à la Société d'anthropologie, à Paris, et à la Société polymathique, à Vannes, par Félix Gaillard, de la Société d'anthropologie et de la Société polymathique. In-8°, 16 p. et 6 pl. Vannes, impr. Galles. 1 fr.

Fouilles exécutées autour de Reims en 1881, 1882 et 1883; par M. Ch. Loriquet, conservateur de la bibliothèque de la ville de Reims, etc. In-8°, 28 p. Reims, impr. Monce.

Extrait du t. 72 des *Travaux de l'Académie nationale de Reims*.

Histoire et description de l'église de Saint-Marcel (Saône-et-Loire); par M. Lucien Paté, attaché à la direction des beaux-arts. In-8°, 6 p. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Ce. 1 fr.

Inventaire général des richesses d'art de la France.

Notice sur les marbres de Saillon (Valais); l'Abbaye de Haute-Combe; Rapport sur les Mémoires de l'Académie de Savoie, par A. Coquet, de la Société académique d'architecture de Lyon. In-8°, 29 p. Lyon, impr. Perrin.

Extrait du 7e volume des *Annales de la Société académique d'architecture*.

Les Fouilles de Sanxay, à propos du Mémoire archéologique sur les découvertes d'Herbord, dites de Sanxay, par le R. P. Camille de la Croix, S.-J., Niort, 1883, par J.-A. Hild, professeur à la Faculté des lettres de Poitiers. In-8°, 16 p. Poitiers, libr. Blanchier.

Extrait du *Bulletin mensuel de la Faculté des lettres de Poitiers*, juillet 1883.

Souvenirs de Vézelay; Iconographie de l'église de Vézelay, par Pierre Meunier. 4e édition, revue et augmentée. In-12, 72 p. Avallon, impr. Barré.

Histoire et description de la bibliothèque de la ville de Versailles, par M. Jules Guiffrey, de la commission de l'inventaire général des richesses d'art de la France, et M. Delerot, conservateur de la bibliothèque. In-8°, 16 p. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Cᵉ. 1 fr.

Inventaire général des richesses d'art de la France.

Histoire de Vierzon et de l'abbaye de Saint-Pierre, avec pièces justificatives, plans, sceaux, monnaies seigneuriales; par le comte de Toulgoët-Tréanna. In-8°, XII-536 p. Paris, libr. Picard.

Il a été tiré de cet ouvrage 300 exemplaires sur vélin teinté et 20 exemplaires numérotés sur papier du Japon. Titre rouge et noir.

Recherches épigraphiques : le Mausolée de Catherine de Chivré; l'Enfeu des Gauthier de Brullon, par André Joubert. Avec 5 dessins de T. Abraham et un portrait inédit du voyageur Le Gouz de La Boullaye. 2ᵉ édition, revue et augmentée. In-8°, 59 p. Laval, impr. Moreau.

Tiré à 300 exemplaires. (La 1ʳᵉ édition a été tirée à 50 exemplaires.) Titre rouge et noir.

Mémoires de l'Académie nationale des sciences, arts et belles-lettres de Caen. 1883. In-8°, 542 p. Caen, impr. Le Blanc-Hardel.

Mémoires de la Société historique et archéologique de Langres. T. 3. In-4°, 102 p. et planches. Paris, libr. Dumoulin; Langres, au musée.

Mémoires de la Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain. 3ᵉ série. 11ᵉ volume. In-8°, XXVI-405 p. et pl. Nancy, libr. Wiener.

Mémoires de la Société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise. T. 11. In-8°, 676 p. et 13 pl. Beauvais, impr. Pere.

Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest. T. 5 (de la 2ᵉ série). Année 1882. In-8°, XLV-406 p. Poitiers, libr. Druineaud.

Mémoires de la Société archéologique de Touraine. T. 31 (t. 5 du Dictionnaire géographique). In-8°, 444 p. Tours, libr. Suppligeon; Semeur-Laplaine.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Monnaies et Médailles, par Fr. Lenormant, de l'Institut. In-8°, 328 p. avec 151 fig. Paris, libr. Quantin. 3 fr.

Papier teinté. — Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Voir *Chronique des arts* du 3 novembre 1883.

Monnaies grecques rares ou inédites du Musée de l'École évangélique et de la collection de M. Lawson, à Smyrne; par A. Engel. In-8°, 23 p. et 2 pl. Paris, impr. Boudet.

Extrait de la *Revue numismatique*, 3ᵉ série, t. 2, 1ᵉʳ trimestre 1884, p. 13-35.

Monnaies de l'heptarchie anglo-saxonne. Un triens de Winchester (royaume de Wessex), lettre du vicomte de Ponton d'Amécourt au rév. professeur Samuel Lewis, de l'université de Cambridge. In-8°, 18 p. avec fig. Paris, impr. Pillet et Dumoulin.

Extrait de l'*Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie*.

Cinq sceaux de l'époque byzantine, par M. G. Schlumberger. Sceaux de Gabriel, exousiocrator d'Alanie, de Michel, prince de Vaspouracan, de Théophano, archontissa de Russie, et de Trasemund, roi des Vandales. In-8°, 12 p. Paris, impr. Boudet.

Extrait de la *Revue numismatique*, 3ᵉ série, t. 1ᵉʳ, 1ᵉʳ trimestre 1883, p. 447-458.

Monnaies inédites ou peu connues de papes et légats d'Avignon, appartenant au cabinet des médailles de Marseille, par J. Laugier. In-8°, 31 p. Tours, impr. Bousrez.

Jeton de Jacques Charmolue, changeur du trésor sous les règnes de Louis XII et de François Iᵉʳ, par M. J. Rouyer. In-8°, 7 p. Paris, impr. Boudet.

Extrait de la *Revue numismatique*, 3ᵉ série, t. 1ᵉʳ. 1ᵉʳ trimestre, 1883. p. 459-465.

Notes sur le sceau de Thomas James, évêque de Léon et de Dol, sur l'origine de Michel Columbe et sur le tombeau de Guillaume Gueguen, évêque de Nantes, par M. Alfred Ramé, du comité des travaux historiques. In-8°, 15 p. avec fig. et pl. Paris, impr. nationale.

Extrait du *Bulletin des travaux historiques*.

Note sur un denier inédit de Château-Landon, attribuable à Louis VII (1137-1180); par Léonce Lex, archiviste du département de la Haute-Saône. In-8°, 3 p. Paris, impr. Boudet.

Le sceau de la ville de Condom au XIIIᵉ siècle, avec la description de quelques autres sceaux relatifs à la Gascogne, par Philippe Lauzun. In-8°, 20 p. Auch, impr. Foix.

Les Sceaux et les Armoiries des villes et bourgs de Franche-Comté; par Jules Gau-

thier, archiviste du Doubs. In-8°, 26 p. Besançon, impr. Dodivers et Cie.

Extrait du *Bulletin de l'Académie de Besançon*, 13 juillet 1882.

Numismatique et Sigillographie pontoisiennes; par Léon Thomas, ancien notaire, vice-président de la Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin. In-8°, 45 p. avec sceaux et pl. Pontoise, impr. Paris.

Titre rouge et noir. Papier vergé.

IX. — CURIOSITÉ.

Céramique. — Mobilier. Tapisseries. — Armes. — Costumes. Livres, etc.

Histoire de la céramique, étude descriptive et raisonnée des poteries de tous les temps et de tous les peuples; par Albert Jacquemart. 2e édition. Grand in-8°, 755 p. avec 200 fig. sur bois par H. Catenacci et J. Jacquemart, 12 planches gravées à l'eau-forte par J. Jacquemart et 1,000 marques et monogrammes. Paris, Hachette et Ce. 25 fr.

Titre rouge et noir.

L'Art dans la maison (grammaire de l'ameublement); par H. Havard. Illustrations de MM. Corroyer, architecte du gouvernement, C. David, E. Prignot, architectes décorateurs, Favier, Fichot, Ch. Goutzwiller, etc. In-4°, x-474 p. avec vign. et 52 pl. hors texte, dont plusieurs en couleur. Paris, libr. Rouveyre et Blond. 25 fr.

Titre rouge et noir.
Voir *Chronique des arts* du 15 mars 1884.

L'art intime et le Goût en France (grammaire de la curiosité); par Spire Blondel. Illustrations de MM. Arents, Bourdin, Fraipont, Lenoir, Monchablon, Er. Rouveyre, Scott, etc. Grand in-8°, titre et pages 1 à 16 et pl. Paris, libr. Rouveyre et Blond.

Cet ouvrage, qui sera publié en 25 livraisons à 1 fr., formera un magnifique volume de x et 400 pages, illustré de 25 planches hors texte (noir, or et couleurs) et de 250 vign. gravées d'après les dessins des artistes décorateurs les plus célèbres.

Soixante planches d'orfèvrerie de la collection de Paul Eudel, pour faire suite aux élements d'orfèvrerie composés par Pierre Germain; par Paul Eudel. In-4°, xxxii-19 p. et 60 pl. Paris, libr. Quantin.

Tiré à 400 exemplaires numérotés sur papier vergé.

Histoire du mobilier, recherches et notes sur les objets d'art qui peuvent composer l'ameublement et les collections de l'homme du monde et du curieux; par Albert Jacquemart. Avec une notice sur l'auteur, par M. H. Barbet de Jouy, conservateur des collections du moyen âge et de la Renaissance au musée du Louvre. Ouvrage contenant plus de 200 eaux-fortes typographiques, procédé Gillot, par Jules Jacquemart, 2e édition. Grand in-8°, iv-671 p. Paris, libr. Hachette et Ce.

Titre rouge et noir.

Inventaire du mobilier de Me Guillaume as Feives, bourgeois de Paris (1302); par Henri Stein. In-8°, 10 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait du *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, novembre-décembre 1883. Les tirages à part ne peuvent être mis en vente. Papier vergé.

Delle antiche Tappezerie che erano in Bologna. Memoria del N. V. cav. Enrico Bottrigari. In-8°, 28 p. Modena.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 29 mars 1884, un article de M. A. Darcel.

Catalogo della R. Galleria degli Arazzi. Firenze. Roma.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 22 mars 1884, un article de M. A. Darcel.

Les Toiles brodées, anciennes mantes ou courtes-pointes conservées à l'hôtel-Dieu de Reims; par Ch. Givelet, de l'Académie de Reims. Suivies d'une étude comparée entre les toiles de Reims et celles des musées de Suisse et d'Allemagne, faite par M. L. Demaison (30 juin 1882). In-8°, 35 p. et 6 pl. Reims, impr. Monce.

Titre rouge et noir.

Les fabriques de tapisseries de Nancy; par M. Eugène Müntz. In-8°, 22 p. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine pour 1883.*

Monographies des tissus artistiques les plus remarquables au point de vue de l'ingéniosité des armures employées pour lier l'envers, l'endroit et le façonné de ces étoffes, analyse, mise en carte, image des contextures; par Édouard Gand, professeur de tissage à la Société industrielle d'Amiens. T. 1. 1er fascicule. Pl. 1. Grand in-8°, 24 p. Paris, libr. Baudry.

Archives industrielles.

Nobiliaire de Guienne et de Gascogne, revue des familles d'ancienne chevalerie ou anoblies de ces provinces, antérieures à 1789,

avec leurs généalogies et armes; par J. de Bourrousse de Laffore. T. 4. In-4°, LXXVI-479 p. et tableaux. Paris, libr. Champion.

Les Armoiries des corporations ouvrières de Paris; par Alfred Franklin. In-8°, 56 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait du t. 10 des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France* (p. 127 à 178). Les tirages à part ne peuvent être mis en vente. Papier vergé.

Décoration héraldique de la voiture; par Callot, peintre héraldique. In-8°, 64 p. avec fig. Paris, impr. Chamerot; 5 fr.

Peintures, ornements, écritures et lettres initiales de la Bible de Charles le Chauve, conservée à Paris, publiés par le comte Auguste de Bastard (Paris, imprimerie nationale, 1883, grand in-f°, en vente à la librairie Champion); par L. Delisle. In-8°, 13 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 44, 1883.

Le Missel d'Odoard de Bersaques; par M. Deschamps de Pas, secrétaire général de la Société des antiquaires de la Morinie. In-8°. 16 p. Saint-Omer, impr. D'Homont.

Extrait de la 127e livraison du *Bulletin historique de la Société.*

Les Manuscrits de Léonard de Vinci; les Manuscrits B et D de la bibliothèque de l'Institut, publiés en fac-similés (procédés Arosa) avec transcription littérale, traduction française, préface et table méthodique; par M. Charles Ravaisson-Mollien. In-4°, 402 p. et pl. Paris, libr. Quantin. 150 fr.

Notice sur les manuscrits du trésor de l'église métropolitaine de Lyon; par le comte de Soultrait, membre non résident du comité national des travaux historiques. In-8°, 24 p. Lyon, libr. Brun; Georg.

Extrait de la *Revue lyonnaise,* 1883, t. 5. Titre rouge et noir.

Étude sur une collection d'ex-libris; par Francis de Chanteau, archiviste paléographe. In-8°, 24 p. Bar-le-Duc, impr. de l'Œuvre de Saint-Paul.

Papier vergé.

L'Hôtel Drouot et la Curiosité en 1883, par Paul Eudel. Préface par Charles Monselet. 3e année. In-18 jésus, XVI-411 p. et portrait de l'auteur. Paris, libr. Charpentier et Ce, 3 fr. 50.

Bibliothèque Charpentier.
Voir, dans la *Chronique des arts* du 9 février 1884, un article de M. A. de Lostalot.

Le Truquage, les Contrefaçons dévoilées, par Paul Eudel. In-18 jésus, 438 p. Paris, libr. Dentu.

Voir *Chronique des arts* du 3 mai 1884.

Catalogue-Almanach du musée Grévin, 23e édition. In-8°, 80 p. avec vign. Paris, impr. Chaix; au Musée Grévin.

Curiosités de l'Opéra, par Théodore de Lajarte. In-18 jésus, 257 p. et 8 pl. libr. C. Lévy, 3 fr. 50.

X.—BIOGRAPHIES.

Sébastien Bourdon, sa vie et son œuvre, d'après les documents inédits tirés des archives de Montpellier; par Charles Ponsonailhe. Eaux-fortes par J. Hanriot, E. Marsal et G. Boutet, dessins et autographe. Grand in-8°, 331 p. Paris, aux bureaux de *l'Artiste.*

Titre rouge et noir.

Testament scellé et inventaire après décès de Germain Brice, par J.-J. Guiffrey. In-8°, 20 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait du *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France,* 10e année, 1883, p. 98-117. Papier vergé.

Cham, sa vie et son œuvre, par Félix Ribeyre. Préface par Alexandre Dumas fils, de l'Académie française. In-18 jésus, XVI-291 p. avec portrait à l'eau-forte de Le Rat d'après Yvon, héliogravure d'après Gustave Doré et fac-similé d'aquarelles et de dessins. Paris, libr. Plon et Ce. 5 fr.

François-Auguste Charodeau, peintre et sculpteur (1840-1882), par M. Ulric Richard-Desaix. Avec deux fac-similés d'autographes. In-8°, 52 p. Châteauroux, impr. Majesté.

Titre rouge et noir. Papier vélin teinté.

Camille Corot, par Jean Rousseau. Suivi d'un appendice par Alfred Robaut. In-4°, 64 p. avec le portrait de Corot et 34 gravures sur bois et dessins reproduisant des œuvres du maître. Paris. libr. Rouam. 2 fr. 50.

Bibliothèque d'art moderne.

Antoine Coyzevox, sculpteur, sa vie, son œuvre, etc., par M. Henry Jouin. Étude par E. Lachèse. In-8°, 5 p. Angers, impr. Lachèse et Dolbeau.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers,* 1883.

Biographie de Tony Desjardins, architecte, par C.-E. Perret de La Menue, architecte en chef honoraire des hospices civils de

Lyon. In-8°, 46 p. et portrait. Lyon, impr. Perrin.

Papier vergé.

Note sur M. Gatteaux, de l'Académie des beaux-arts, par M. Chaplain, de la même Académie. In-4°, 7 p. Paris, impr. Firmin-Didot et Ce.

Le baron A. Th. de Girardot, archéologue, sa vie, son œuvre, par Edmond Michel, président de la Société historique et archéologique du Gâtinais. In-8°, 27 p. Orléans, libr. Herluison.

Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais.*

Notice biographique sur M. André-Marie Laisné, président de la Société d'archéologie d'Avranches; par M. E. de Beaurepaire, conseiller à la cour d'appel de Caen, secrétaire de la Société des antiquaires de Normandie. In-8°, 19 p. Saint-Lô, impr. Elie fils.

Discours prononcés sur la tombe de M. François Lenormant, de l'Institut, le 11 décembre 1883, par MM. Heuzey, président de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, Delisle, de la même Académie, et R. de Lasteyrie, professeur d'archéologie à l'École nationale des chartes. Grand in-8°, 19 p. Paris, impr. Chamerot.

Discours prononcés aux funérailles de M. Lesueur, de l'Académie des beaux-arts, par MM. Guillaume, Lenoir et Questel, de la même Académie. In-4°, 18 p. Paris, impr. Firmin-Didot et Ce.

Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres, d'après des documents inédits, par Mme Mark Pattison. Suivi d'un catalogue des œuvres de Claude Lorrain, conservées dans les musées et dans les collections particulières de l'Europe. In-4°, 320 p. avec 36 grav. dont 4 hors texte. Paris, libr. Rouam. 30 fr.

Papier vélin teinté.

Manet, par Edmond Bazire. Illustrations d'après les originaux et gravures de Guérard. In-8°, 155 p. Paris, libr. Quantin, 10 fr.

Voir *Chronique des arts* des 12 janvier et 16 février 1884.

M. de Matty de Latour et ses études sur la construction des voies romaines, rapport présenté à l'Académie de Besançon, par M. Jules Gauthier, archiviste du Doubs. In-8°, 20 p. Besançon, impr. Dodivers et Ce.

Extrait du *Bulletin de l'Académie de Besançon* (28 décembre 1882).

Montessuy, peintre lyonnais, par Aimé Vingtrinier. Suivi de lettres complémentaires par Raoul de Cazenove et Léonce de S... In-8°, 40 p. avec vignette. Lyon, impr. Waltener et Ce.

Extrait de *Lyon-Revue.*

Les Correspondants de Peiresc. Gabriel de l'Aubespine, évêque d'Orléans, lettres inédites de Marseille et de Paris à Peiresc (1627), publiées et annotées par Philippe Tamizey de Larroque, correspondant de l'Institut. In-8°, 29 p. Orléans, libr. Herluison.

Extrait des *Mémoires de la Société historique et archéologique de l'Orléanais.* Tiré à 100 exemplaires.

Jules Quicherat, notice lue à la Société d'émulation du Doubs, le 13 mai 1882, par Auguste Castan, correspondant de l'Institut. In-8°, 16 p. Besançon, impr. Dodivers.

Les Richier et leurs œuvres, par l'abbé Souhaut, doyen de Ligny-en-Barrois. In-8°, VIII-407 p. et 5 phototypies. Bar-le-Duc, impr. Contant-Laguerre.

Un critique d'art au XIXe siècle (Thoré), par Pierre Petroz. In-18 jésus, 84 p. Paris, libr. Alcan.

Voir *Chronique des arts* du 10 mai 1884.

La vie et l'œuvre de Pierre Vaneau, sculpteur français du XVIIe siècle, et le monument de Jean Sobieski, par Marius Vachon. In-4°, 68 p. avec une restitution du monument, par Édouard Corroyer, 4 photogr. et 19 dessins. Paris, libr. Charavay frères.

Tiré à 280 exemplaires numérotés, dont 10 sur Japon, 20 sur vélin à la forme et 250 sur papier du Marais.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

La Photographie industrielle, par A.-Pierre Petit fils. In-18 jésus, 116 p. avec 24 fig. Paris, libr. Gauthier-Villars.

Bibliothèque photographique.

La Platinotypie, exposé théorique et pratique d'un procédé photographique aux sels de platine, permettant d'obtenir rapidement des épreuves inaltérables, par M. Joseph Pizzighelli, capitaine, et M. le baron Hübl, lieutenant en premier. Traduit de l'allemand par M. Henri Gauthier-Villars. Grand in-16, XIV-90 pages et carte. Paris, libr. Gauthier-Villars. 3 fr. 50.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus pendant le semestre.

Revue de l'art français ancien et moderne, publiée par la Société de l'Histoire de l'art français, paraissant tous les mois. N° 1. Janvier 1884. In-8°, 16 p. Paris, libr. Charavay frères. Abonnement annuel : 6 fr.

The Magazine of art, revue mensuelle publiée par MM. Cassel et Ce de Londres. Paris, M. Carter, 10, rue Bleue.

Voir, dans la *Chronique des arts* du 5 janvier 1884, un article de M. A. de Lostalot.

Le Dessin, revue de l'enseignement, facsimilés par les procédés phototypiques d'E. Bernard et Ce. 1re année. N° 1. 15 octobre 1883. In-4° à 2 col., 8 p. et 2 pl. Paris, impr. Bernard et Ce, 4, rue de Thorigny. Abonnements : Paris (avec planches), un an, 30 fr. ; six mois, 18 fr.; partie pédagogique seule, 12 fr.; départements et étranger (avec pl.), un an, 34 fr.; six mois, 20 fr.; partie pédagogique seule, 12 fr. Un numéro, 2 fr.

Deux numéros par mois. Ce journal remplace le *Fusain*.

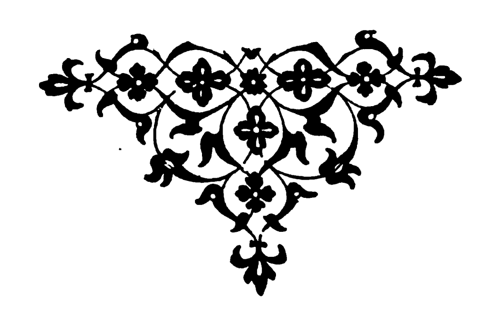
Le Curieux, par Charles Nauroy, paraissant le 1er et le 15 de chaque mois. 1re année. N° 1. 15 octobre 1883. In-8° à 2 col., 20 p. Paris, libr. Saint-Jorre. Abonnement : France, un an, 12 fr.; étranger, 15 fr.

La Libre revue, littéraire et artistique. 1re année. N° 1. Du 1er au 15 octobre 1883. In-8°, 24 p. Paris, impr. Noblet, 110, rue du Cherche-Midi. Abonnement : Paris, un an, 6 fr. 50; six mois, 3 fr. 50; départements, un an, 7 fr.; six mois, 4 fr.; union postale, un an, 8 fr.; six mois, 5 fr. Un numéro, 25 cent.

Paris-Artiste, paraissant tous les samedis. 1re année. N° 1. 13 octobre 1883. Petit in-f° à 3 col., 4 p. et portrait en photoglyptie. Paris, impr. Bernard et Ce, 35, rue Saint-Georges. Abonnement : un an, 28 fr.; six mois, 15 fr. ; étranger, le port en sus. Un numéro, 60 cent.

Cette-Artiste, journal littéraire et artistique paraissant tous les dimanches. N° 1. 7 octobre 1883. In-4° à 3 col., 3 p. et pl. Cette, impr. Vareille jeune. Un numéro, 15 cent.

HENRY JOUIN.



JANVIEI

VINGT-

Ed. Corro
Paul Lefo
Paul Man
Colonel
Henry d

Gustave
Ed. Bon

Louis
Losta

Léop
de

F. d
Loui
Lou



1[er] MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1[er] AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DU TOME VINGT-NEUVIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

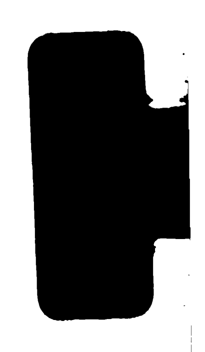
Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

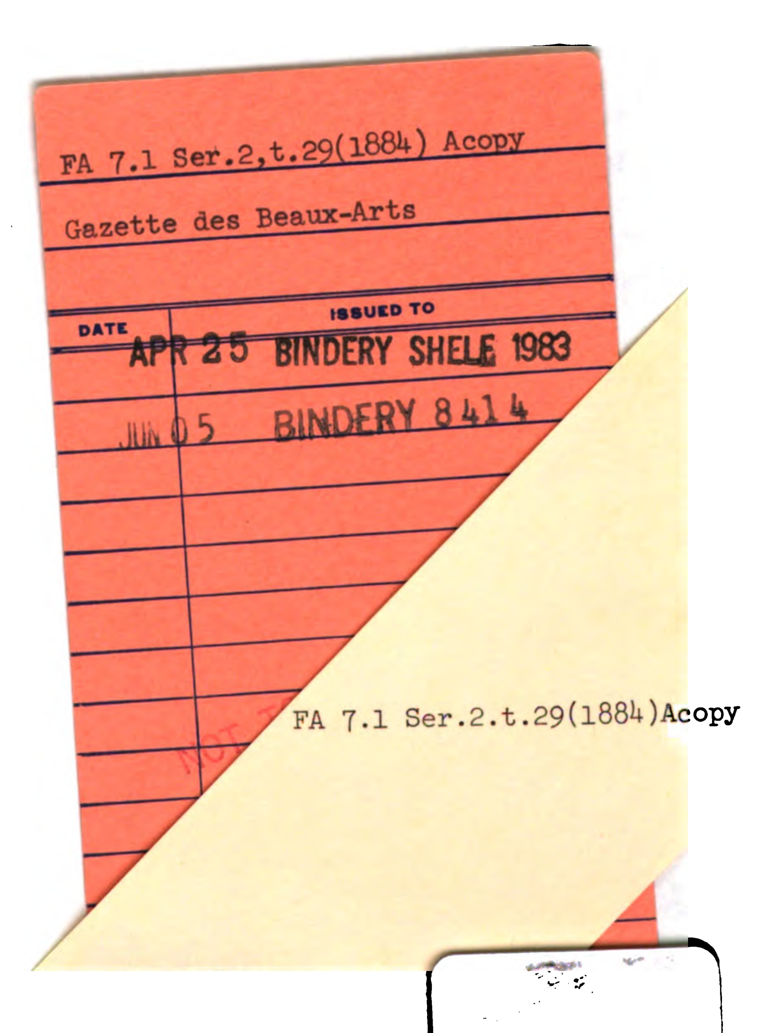
Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît. — [3037]




ART
INDUSTRIEL

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [3037]




FA 7.1 Ser.2,t.29(1884) Acopy
Gazette des Beaux-Arts
DATE
ISSUED TO
APR 25 BINDERY SHELF 1983
JUN 05 BINDERY 8414
FA 7.1 Ser.2.t.29(1884)Acopy

